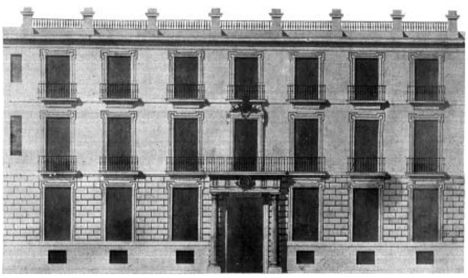
ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2009
NÚMEROS 108-109

AUTORES

María Larumbe Martín
Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica, Madrid

Antonio Moreno Garrido
Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Granada

Ana María Pérez Galdeano
Universidad de Granada

Pedro Luengo Gutiérrez
Becario de FPU, Universidad de Sevilla

Miquela Forteza Oliver
Universidad de las Islas Baleares

Raquel Novero Plaza
Universidad Autónoma de Madrid

María José Martínez Ruiz
Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid

Leticia Azcue Brea
Académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Yasunari Kitaura

Fernando de Terán Troyano
Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Academia

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Primer y segundo semestres de 2009 - Números 108-109

Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando

EDITA:
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Teléfono: 91 524 08 64. Fax: 91 524 10 34
www. rabasf.insde.es

COORDINA: Departamento de Archivo-Biblioteca y Publicaciones
Teléfono: 91 524 08 84. Fax 91 531 47 41
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.org

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Ignacio Fernández
FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Imprenta Taravilla

ISSN: 0567-560X
DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ÍNDICE

VENTURA RODRÍGUEZ Y LA NUEVA FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

María Larumbe Martín

Resumen: En las últimas décadas del siglo XVIII se construye una nueva fachada para la catedral gótica de Pamplona. Tras una serie de gestiones con la Academia de San Fernando, el cabildo encargó el proyecto al arquitecto Ventura Rodríguez, que lo presentó en febrero de 1783. Las obras fueron dirigidas por su discípulo Santos Ángel de Ochandátegui, que supo interpretar el diseño y controlar con rigor la construcción. Con esta fachada se introdujo la arquitectura académica en Navarra.

Palabras clave: Arquitectura. Neoclasicismo. Siglo XVIII. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ventura Rodriguez. Catedral de Pamplona.

VENTURA RODRÍGUEZ AND THE NEW FACADE OF THE PAMPLONA CATHEDRAL

Abstract: During the last decades of the Eighteenth Century, Pamplona's gothic cathedral was given a new facade. After initial consultations with the Academia de San Fernando, the cathedral chapter commissioned architect Ventura Rodríguez to carry out the project, which was presented in 1783. The direction of the works was undertaken by his disciple Santos Ángel de Ochandátegui, who was able to interpret the design and control the construction rigorously. This facade brought the onset of academical architecture in Navarra.

Keywords: Architecture. Neoclassicism. XVIII th. Century. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ventura Rodriguez. Cathedral of Pamplona.

La reciente catalogación del archivo de la catedral de Pamplona, nos ha permitido conocer la génesis, el proceso de gestación y elaboración definitiva del proyecto de la nueva fachada para su iglesia catedralicia en la segunda mitad del siglo XVIII. El peso de la Academia de San Fernando fue determinante en la elección del arquitecto que trazaría el diseño, recayendo finalmente esta responsabilidad en Ventura Rodríguez, quien delegó en el maestro Santos Ángel de Ochandátegui la dirección de la obra.

La documentación ahora consultada, nos ha permitido también seguir paso a paso el interesante desarrollo de la construcción de la nueva fachada hasta su conclusión definitiva en el año 1800.

Esta importantísima obra, proyectada en 1783, nos muestra el panorama de la arquitectura navarra en las últimas décadas del siglo y la entrada de unas nuevas formas artísticas dictadas desde la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. La fachada se convirtió en el paradigma de la nueva arquitectura, muy alabada en los círculos ilustrados y duramente criticada por ciertos maestros locales todavía enraizados en la tradición barroca.

LA PRIMITIVA FACHADA ROMÁNICA

En el año 1390 se hundió una parte importante de la catedral románica de Pamplona, parece que el desplome afectó a los tramos orientales de la nave mayor. El resto de la fábrica, es decir, la cabecera y la fachada principal, debió sufrir poco, esto dictó muy posiblemente el proceso y orden de reconstrucción del templo, que se aborda poco tiempo después. Cuando en 1394 los reyes navarros, el obispo y el cabildo deciden levantar la nueva iglesia gótica, no se sigue la costumbre de iniciar la fábrica por la cabecera, ya que se conservó la primitiva románica para oficiar el culto durante la reedificación. Las obras se inician por el pilar N.E. de la nave para seguir por las capillas y tramos del lado norte o del evangelio, después se levanta la nave de la epístola con sus capillas. A continuación se aborda el tramo inmediato al crucero de la nave mayor[1]. La construcción de ésta fue avanzando hacia los pies del templo para entestar con la otra parte de la fábrica románica no derribada, el último tramo de la nave flanqueado por sendas torres, que formaban el cuerpo occidental o fachada.

En vida de Carlos III, su esposa doña Leonor y su hija doña Blanca se levantó el cuerpo de las naves y el arranque de los muros del transepto. Tras este primer impulso constructivo las obras se paralizaron. A finales del siglo XV, en el reinado de Juan de Albret y Catalina se reanuda la fábrica abordándose la realización de una nueva cabecera con el fin de completar un espacio gótico homogéneo, digno de una monarquía como la navarra. El templo catedralicio debió estar terminado en 1501. Así, lo único que quedó fuera del programa constructivo fue la fachada principal, cuya construcción muy frecuentemente se posponía algún tiempo, en general era lo último que se realizaba. Sin duda alguna, era una obra románica de escaso valor artístico que había subsistido al desplome parcial y desmonte posterior del primitivo templo, a pesar de que su anchura era menor que la suma de las naves y capillas del templo gótico y por tanto no cerraba correctamente la nueva fábrica. Las torres enmarcaban un lienzo de fachada con una portada esculpida dividida en dos huecos, como en la catedral de Santiago de Compostela y en otras iglesias de peregrinación francesas. Sobre esta puerta principal había unas rosas cerradas por vidrieras[2].

El obispo Prudencio de Sandoval a principios del siglo XVII afirmaba «solo quedo la antigua parte del frontispicio que ahora vemos, y es cosa tosca y deslucida, estimada solo por la grande antigüedad que muestra»[3]. El único documento que nos permite conocer con exactitud la organización de esta primitiva fachada es la planta delineada por Ventura Rodríguez en 1783, que nos muestra las dos puertas gemelas separadas por un machón central y columnillas en los retallos de las jambas. Esta portada quedaba enmarcada por sendos contrafuertes y ligeramente retranqueada respecto a la línea de fachada, la cual enlazaba lateralmente con el muro de cerramiento de las torres. Sabemos por declaración del mencionado maestro Ochandátegui que en el siglo XVIII «estas puertas tenían recibidos sus dinteles con barras de hierro puestas a la vista»[4]. Las torres, que encajaban el último tramo de la nave románica, eran idénticas en su planta y contaban con sendas escaleras de caracol alojadas en el grosor de su muro occidental. La del sur abría una puerta al exterior, mientras que la norte desembarcaba en la nave lateral de la iglesia. No debieron rematarse estas torres en el momento de su construcción, o bien sufrieron intervenciones en los siglos posteriores, de forma que su alzado resultó desigual. La norte, más alta y rematada en chapitel, era la torre de las campanas y en ella estaba la vivienda del campanero[5]. La sur albergaba la cárcel y el archivo episcopal.

Al parecer era una fachada de piedra, pero no de buena sillería sino que una pequeña parte era de sillarejo y el resto de mampostería[6]. El cuerpo alto de la torre de las campanas estaba construido en ladrillo y remataba en una cornisa moldurada sobre la que apoyaba el mencionado chapitel, cuyo emplomado se reparó en varias ocasiones, la primera en 1733 tras el deterioro causado por la explosión del molino de la pólvora[7], después en 1736, 1756 y 1771[8].

EL PLANTEAMIENTO DE LA NUEVA FACHADA Y EL PESO DE LA ACADEMIA

La fachada románica llegó al siglo XVIII con escasas modificaciones, tan sólo fueron haciéndose ciertas obras menores dictadas por los problemas y necesidades que iban surgiendo. Así, en 1743 se desmontaron y rehicieron los tejados de la nave principal y crucero de la iglesia, y al mismo tiempo se hizo un tejadillo sobre «las puertas principales de la iglesia con sus cartelas talladas con tablas de robre solibos y tejas»[9].

Al parecer, en este tiempo ya existía la conciencia de que la fachada no armonizaba con la magnífica fábrica gótica y se venía considerando la necesidad de realizar un nuevo frontispicio y torres, que ofreciesen una renovada imagen del templo[10]. Don Gaspar de Miranda, obispo de Pamplona de 1742 a 1767, fue la primera persona que expresó el deseo de hacer una nueva fachada con sus torres argumentando que las «puertas y fachada no corresponden a lo demás del edificio ni al lucidísimo sitio y atrio de ella». Con esta idea dejó herederos de la mayor parte de sus bienes al prior y cabildo de la catedral en beneficio del culto divino y de la fábrica, encargando que este dinero se gastase en la construcción de una nueva «que se debera hacer con el mayor lucimiento»[11]. Su voluntad no llegó a cumplirse y este caudal se empleó en otras obras, no obstante es muy posible que antes de su muerte se hubiera ocupado del diseño del nuevo frontis. Esto explica que el maestro navarro Vicente Arizu firmase en 1766 un «borrador» para el frontis de la catedral de Pamplona «quando decian que se havia de dar â hoposición el Año de 1766»[12]. Se trata de un dibujo que presenta planta y alzado de una fachada que concilia dos modelos, el de dos órdenes superpuestos, con el cuerpo superior enlazado al inferior mediante alerones, y el de dos torres. De esta manera se adecua perfectamente con el interior del templo, al organizarse en tres calles y dos torres laterales que se corresponden con las naves y capillas de la iglesia gótica. El resultado es una fachada de proporciones apaisadas, articulada y enriquecida mediante un orden de pilastras y columnas dóricas sobre pedestales de frentes cajeados y ricas embocaduras de puertas y ventanas. Este diseño, muy próximo al formado por el mismo maestro para la iglesia de Mendigorría, es un buen ejemplo de arquitectura tardobarroca, vigente en Navarra en la segunda mitad del siglo (il. 1).

La idea estaba ya planteada, pero el verdadero promotor de este proyecto fue el Arcediano de la Tabla, Juan Miguel de Echenique, quien en febrero de 1782 «mirando por el mayor ornato, lucimiento y majestad de la Iglesia y considerando la necesidad que tiene de dar un frontispicio y torres correspondientes de la hermosura y magnificencia del resto de su fabrica» ofreció al cabildo 18.000 reales de plata y mil doblones para finales de ese año[13]. Además, encargó la formación de proyecto y evaluación del coste de las obras al maestro Ochandátegui, que en poco tiempo presentó dos diseños[14]. Tras este donativo el cabildo decidió iniciar las gestiones para llevar a cabo la obra. Muy posiblemente se encontraba incapaz de valorar los planos presentados, cuando ya los círculos ilustrados



1. Vicente de Arizu, *Proyecto para la fachada de la Catedral de Pamplona*. Archivo particular.

impulsaban una nueva arquitectura dictada desde la Academia de San Fernando. Además el Rey, en un intento claro de intervención en los temas artísticos, había expedido en noviembre de 1777 una Carta Circular a los Prelados del Reino ordenando «que se consulte a la Academia por los Arzobispos, Obispos, Cabildos y Prelados siempre que estos, ya sea a propias expensas o ya empleando caudales con que la piedad de los fieles contribuya, dispongan hacer obras de alguna entidad. Convendra pues que los Directores o Artífices

que se encarguen de ello, entreguen anticipadamente a aquellos superiores los diseños con la correspondiente explicación y que los agentes o Apoderados respectivos presenten en Madrid a la Academia los dibujos de los planes, alzados y cortes de las fabricas, capillas y altares que se idean»[15].

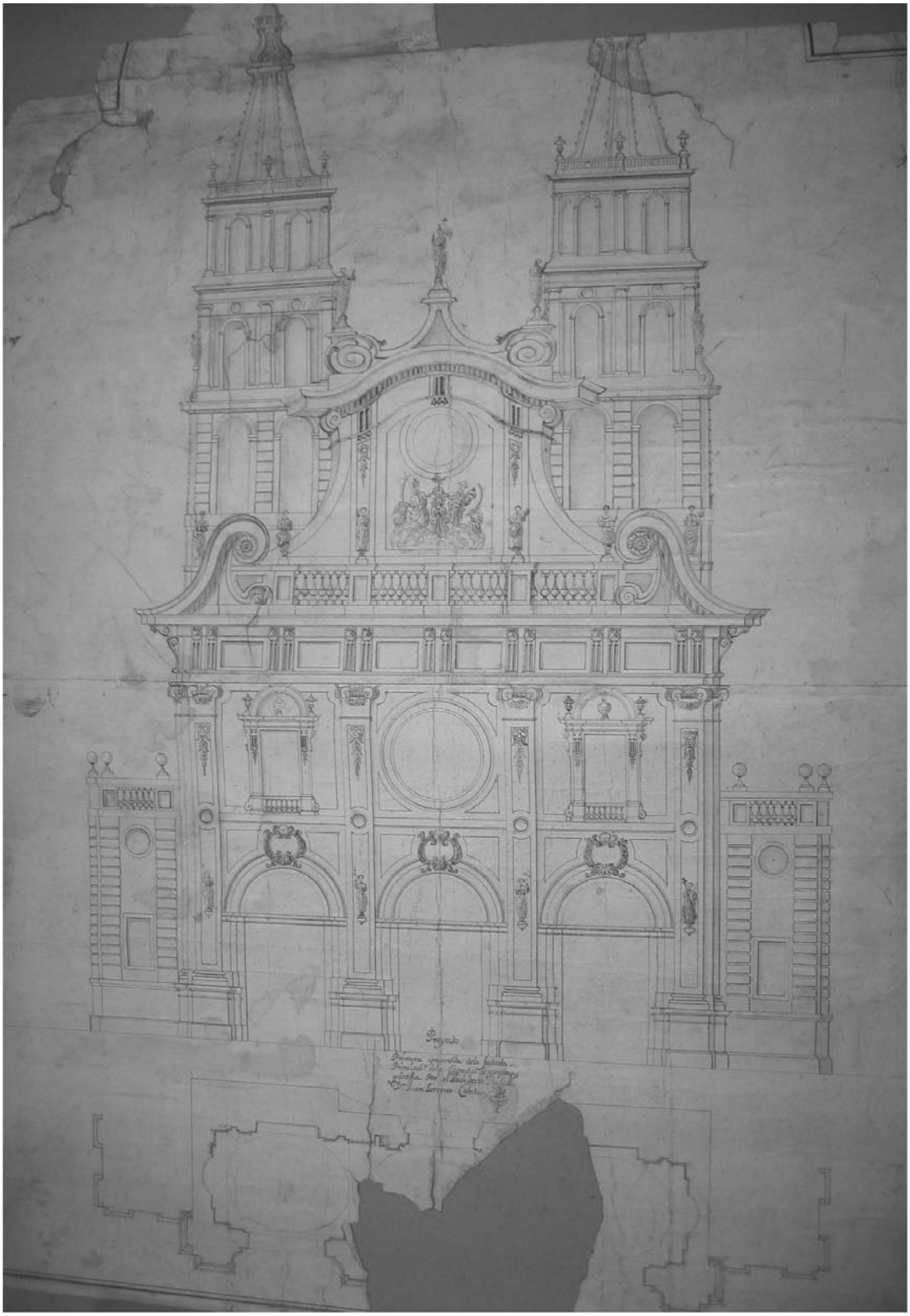
Este fue el procedimiento que adoptó el cabildo, y tras recibir un tercer proyecto de otro maestro arquitecto, determinó enviar a Madrid los tres planes citados, para que sujetos de la Academia y otras personas inteligentes los reconociesen y juzgasen si resultaban adecuados para «la majestad, lucimiento y circunstancias de una catedral», pues de no ser así se modificarían o se formarían otros nuevos e incluso «si fuera necesario o conveniente un Profesor acreditado podría levantar otro diseño de superior perfeccion o gusto»[16]. El cabildo, deseoso de acertar en una obra de tal envergadura, se puso en contacto con una de las dignidades de la catedral que residía en Madrid, el Arcediano de Valdonsella; era don Felipe Samaniego persona de gran cultura, muy bien relacionado y además académico de honor de la mencionada de Bellas Artes de San Fernando[17]. Éste a su vez entregó los diseños al marqués de Florida y Pimentel, viceprotector de la Academia «a quien esta fiado el ordinario gobierno y presidencia de ella»[18]. Al conocerse en Pamplona la noticia de este proyecto del cabildo, se fueron presentando nuevos diseños, de los cuales se aceptaron dos, uno trazado por un arquitecto guipuzcoano y otro por un maestro residente en Pamplona; ambos se enviaron también a Madrid para que fuesen examinados por personas competentes junto con los tres anteriores[19].

La Academia valoró muy positivamente el gesto de la catedral y «ha tenido el gusto de ver el buen modo de pensar de aquella Santa Iglesia»[20], al ponerse en sus manos como ordenaba la mencionada circular. La Junta ordinaria, en la que los profesores de Arquitectura debían dar sus dictámenes sobre los proyectos presentados, no pudo reunirse hasta el once de agosto y el informe fue absolutamente negativo. No se halló en ninguno de ellos el mérito correspondiente a los deseos del cabildo, sino mas bien graves defectos en todos, juzgando como el más regular el firmado por Santos Ángel de Ochandátegui[21].

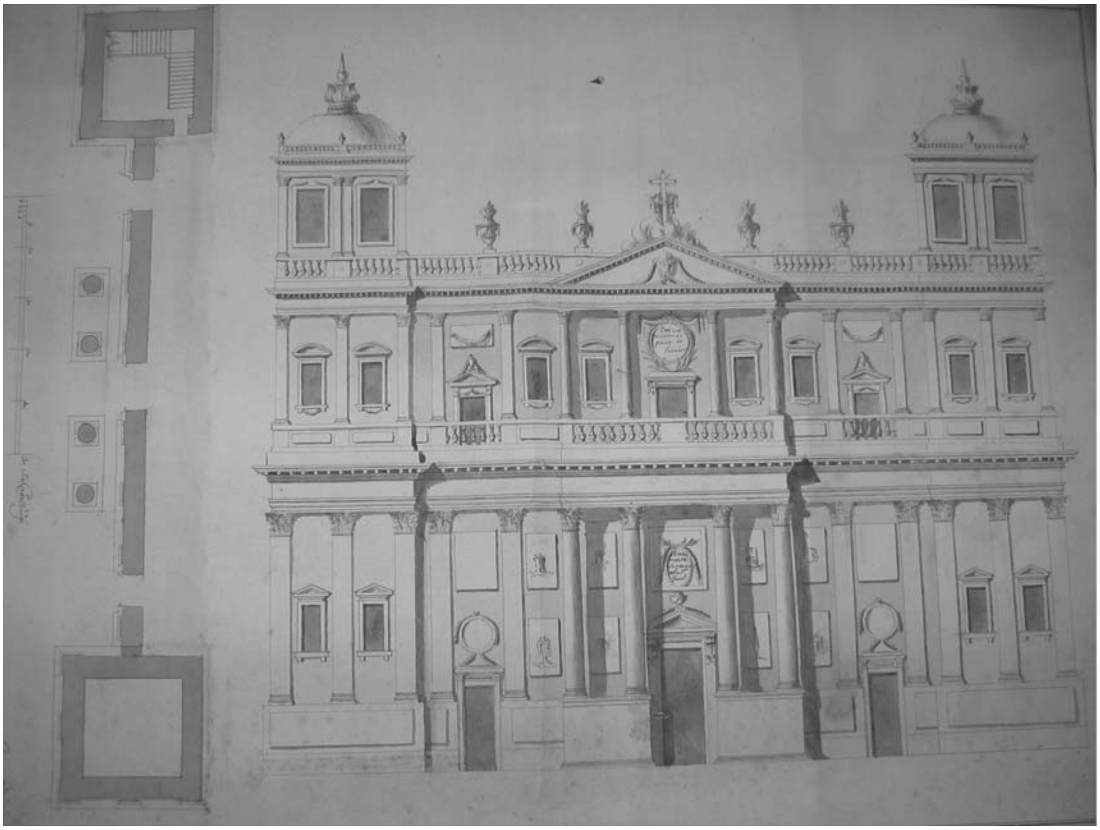
Conservamos sólo tres proyectos, uno de ellos es de Juan Lorenzo Catalán[22], arquitecto de Su Majestad, que propone una fachada barroca organizada en tres lienzos separados por pilastras de frentes cajeados y capiteles jónicos con guirnaldas, que no soportan un entablamento completo, sólo una cornisa mantenida por ménsulas pareadas y sobre ella una balaustrada; por encima destaca un airoso ático rematado con una muy volada cornisa curva, enlazada mediante grandes y vistosas volutas con el cuerpo inferior. Prima en esta composición el juego de curva y contracurva que acompañado por las ricas embocaduras de huecos, temas ornamentales de rocalla y otras licencias muy propias del tardobarroco están presentes en esta composición de clara tendencia vertical. Las torres quedan detrás de esta exuberante fachada y se organizan en tres cuerpos decrecientes (il. 2).

El segundo proyecto conservado está firmado por José Sánchez Salvador, subteniente del Real Cuerpo de Artillería. Presenta una fachada de corte clasicista, mucho más contenida y seca que la anterior. Hay dos versiones de la misma traza[23], ya que al diseño firmado precedió la entrega de un primer dibujo anónimo. En ambos la idea es la misma, se concibe una fachada en línea recta y organizada en dos cuerpos superpuestos y articulados por pilastras, que se enmarca lateralmente por dos torres cuadradas adelantadas; el elemento mas destacable es un pórtico de cuatro columnas exentas sobre pedestales de altura considerable que realzan el lienzo central rematado con frontón triangular (il. 3).

También los maestros arquitectos Francisco de Ugartemendía y Juan Ascensio de Chocorro, tras haber estudiado la fabrica gótica y otros aspectos importantes para la nue-

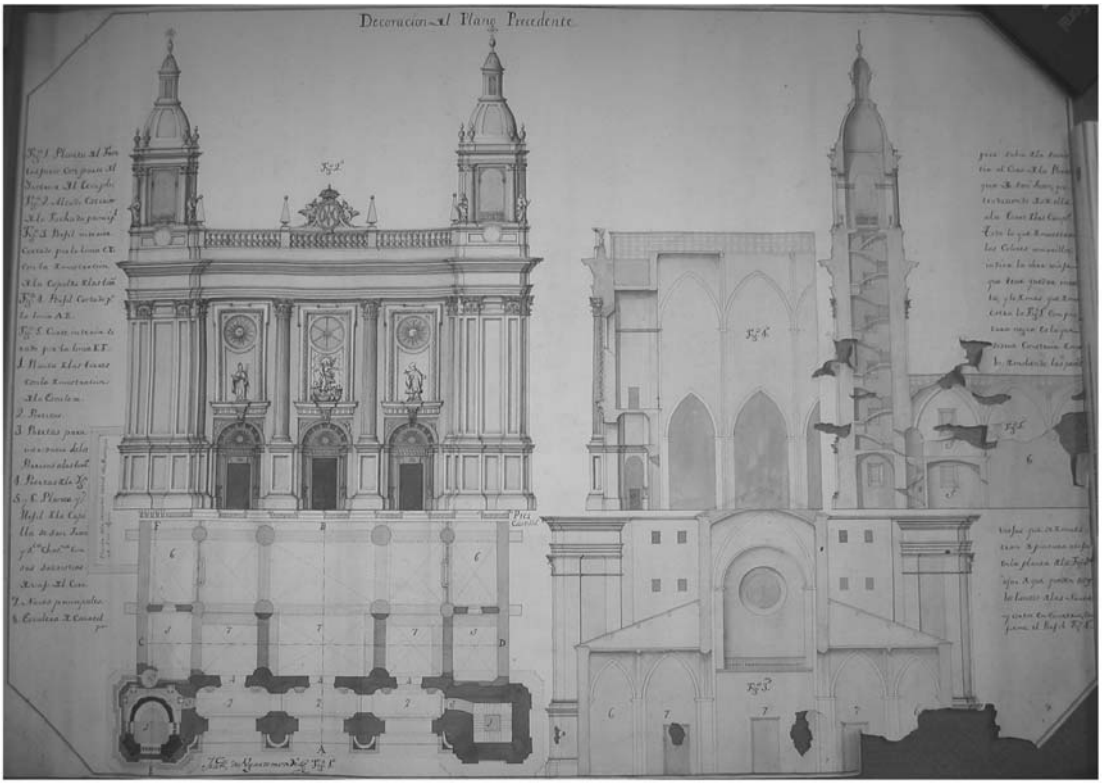


2. Juan Lorenzo Catalán, *Proyecto para la fachada de la Catedral de Pamplona*. Archivo de la Catedral de Pamplona.



3. José Sánchez Salvador, *Proyecto para la fachada de la Catedral de Pamplona*. Archivo de la Catedral de Pamplona.

va fachada, formaron un diseño que presentaron en julio de 1782. Debían estar muy interesados en la obra porque durante casi un año, hasta junio de 1783, realizaron varios reconocimientos de canteras, entre ellas las de Elorz, para valorar la calidad de su piedra, sus dimensiones, los posibles cortes y demás circunstancias[24]. Este proyecto, que está firmado sólo por Ugartemendía, se conserva en el archivo de la Catedral[25] y es de enorme interés porque representa planta y diferentes secciones de la fábrica gótica con la que debía entestar la nueva fachada, lo cual nos permite conocer la organización del templo medieval e incluso el tamaño y la planta de la vieja sacristía parroquial de San Juan Bautista, que sobresalía hacia la plaza de San José. Plantea, a diferencia de los dos diseños anteriores, un gran cuerpo de fachada que se prolongaría en un nuevo tramo interior, para enlazar con las tres naves y las capillas laterales; con éstas a través de dos espacios dedicados a sacristías de San Juan Bautista y Santa Catalina (il. 4). La fachada propiamente dicha se concibe como una gran pantalla entre dos torres y aloja un pórtico interior. Su alzado concebido en la línea de la arquitectura clasicista, está articulado por medias columnas corintias de orden gigante sobre altos pedestales de frentes cajeados, que definen tres lienzos en los que se abren las puertas; sobre ellas recuadros de contornos quebrados, que encajan un rosetón central para la iluminación de la nave mayor y dos temas circulares con relieves en los lienzos laterales. Las torres, ligeramente adelantadas respecto a la línea de fachada, sustituyen las columnas por pilastras. Sobre el orden descansa un único entablamento coronado por balaustrada que con su potente horizontalidad remata la fachada enlazando todas sus



4. Francisco de Ugartemendía, *Proyecto para la fachada de la Catedral de Pamplona*.
Archivo de la Catedral de Pamplona.

partes. Como en los anteriores proyectos la fachada se enriquece con escultura, un relieve de la Virgen María sobre la puerta central y figuras exentas de santos, entre los que podría identificarse a san Fermín como obispo y a san Francisco Javier.

Desafortunadamente no se conserva el diseño presentado por Ochandátegui, que al parecer estaba relativamente próximo a los principios de la Academia. Sabemos por su propia declaración que pensaba conservar la obra interior de la antigua fachada y que se ejecutaría con piedra de Guendulain, habiendo calculado un coste aproximado de unos 55.000 pesos[26].

En esta situación y posiblemente considerando que estos diseños representaban el panorama de la arquitectura navarra, todavía muy alejada de los planteamientos académicos, el secretario de la Academia, don Antonio Ponz, se dirigió confidencialmente a Samaniego para aconsejarle que en vez de formar y presentar nuevos proyectos, sería mucho más práctico encargárselo al Director de la Academia, Ventura Rodríguez, y que para su ejecución se recurriese al mencionado Ochandátegui, ya que la Junta tenía noticia de que era «un habil constructor capaz de efectuar la obra como se deseaba teniendo para ella buenos dibuxos «[27].

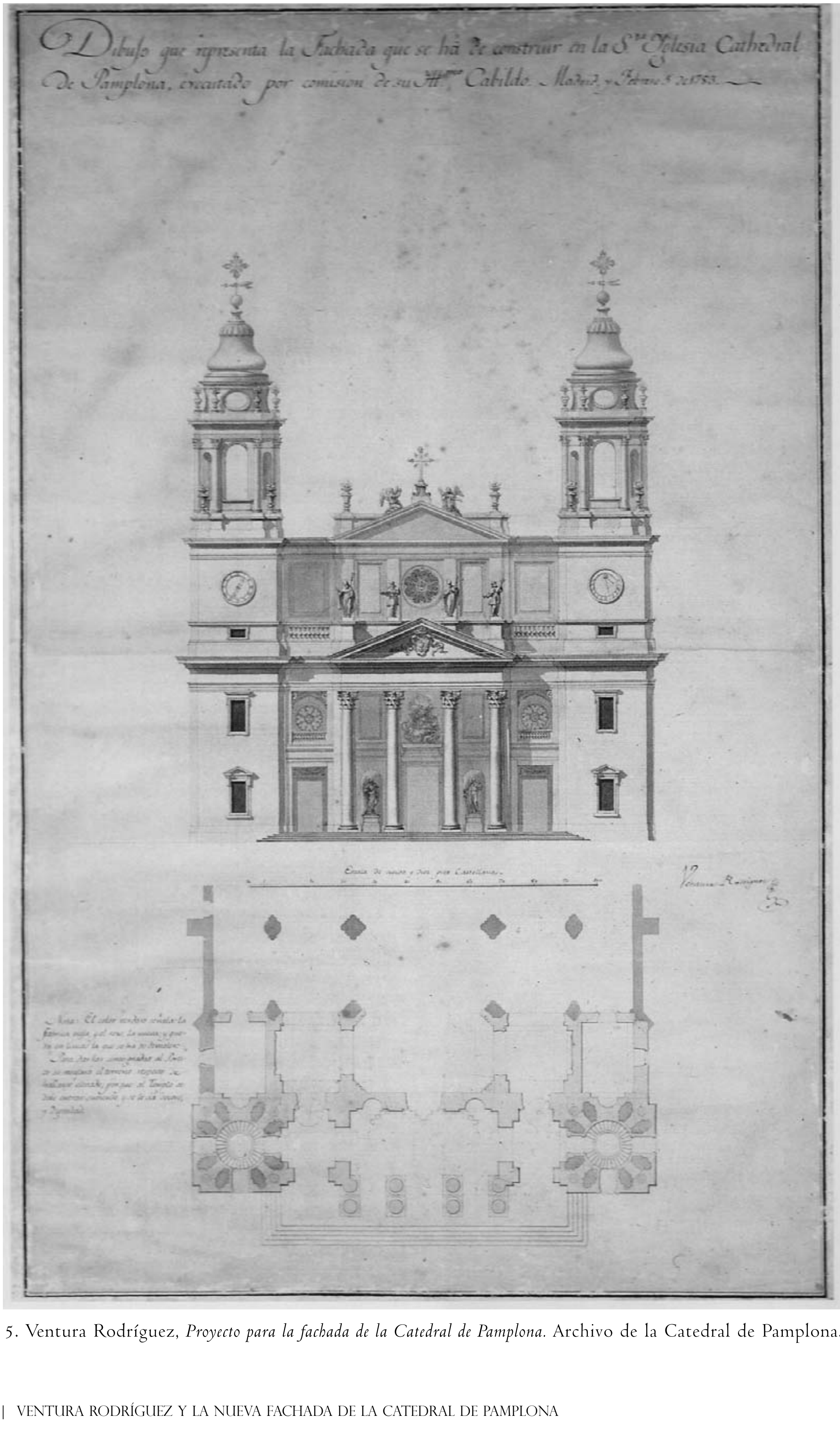
El cabildo asumió el dictamen de la Academia y delegó en Samaniego la elección del arquitecto que formaría el nuevo diseño, bien Rodríguez o bien otro profesor acreditado que igualmente pudiera desarrollar el encargo[28]. Finalmente fue Ventura Rodríguez quien se hizo cargo del proyecto de la fachada en septiembre de 1782[29]. Este arquitecto gozaba entonces de gran prestigio e influencia en el panorama arquitectónico español[30]. Su

formación se había iniciado, siendo todavía muy joven en las obras reales de Aranjuez y después en el palacio de Madrid, es decir, en los círculos de los maestros extranjeros, italianos y franceses, que trabajaban en la corte española. En esos mismos años entró en contacto con la recién creada Junta Preparatoria que precedió a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sustituyendo a Sachetti en la enseñanza de la Arquitectura. Las obras de su primera etapa están claramente influidas por la escuela barroca romana de Fontana, Maderno, Bernini y Borromini. Después comenzó a desarrollar una arquitectura más sobria, de claras referencias herrerianas, camino por el que fue avanzando hacia una depuración formal que caracteriza sus últimas obras. La llegada de Sabatini a España separó a Rodríguez de los principales proyectos reales, pero su actividad no disminuyó al ser nombrado en 1764 Maestro Mayor de Obras y Fuentes de Madrid y al mismo tiempo estar muy ligado al Consejo de Castilla, en el que desarrolló una gran labor desde 1766 como Arquitecto Supervisor de las obras que se hacían en el país con cargo a los fondos públicos. Además, intervino desde 1773 en las obras eclesiásticas de protección real y trabajó también para particulares, ayuntamientos, cabildos catedralicios y parroquias. Por otro lado, desempeñó también cargos muy importantes en la Academia de San Fernando, llegando a ser nombrado Director de Arquitectura en 1752 y Director General de 1766 a 1768 y después entre 1775 y 1777. Desarrolló su actividad por toda la geografía española. Concretamente en Pamplona había estado poco tiempo antes del encargo catedralicio, para formar el proyecto de la canalización de aguas dulces a la ciudad desde los manantiales de Subiza. Presentó su plan en agosto de 1782 y la dirección de las obras se encomendó al ya mencionado Ochandátegui[31].

EL PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ

Sus múltiples ocupaciones le impidieron pasar de nuevo por Pamplona y aunque sin duda alguna conocía el edificio de la catedral, pidió a Felipe Samaniego el diseño presentado por Santos Ángel de Ochandátegui porque quería examinarlo[32]. Necesitó también para la formación del proyecto y ajuste de la nueva obra con el edificio existente, la planta y el perfil de las tres naves y partes accesorias de los lados de la fábrica vieja, con el fin de «disponer las puertas y ventanas de luces donde más convenga al interior y exterior de la fachada». A sugerencia de Rodríguez, estos dibujos fueron ejecutados con exactitud por el ya citado Ochandátegui[33]. Poco tiempo después, entregó el dibujo de la fachada y torres, fechado el 5 de febrero de 1783[34] (il. 5). Presentó también un «papel» en el que hacía algunas advertencias prácticas «para el mayor acierto en la ejecución de la obra»[35]. Son recomendaciones relativas a tres temas que no podían especificarse en el diseño: la cantería, la escultura y los capiteles.

La obra debía ejecutarse con misma piedra del claustro de la catedral, de color muy homogéneo, utilizándose otra de calidad inferior para los macizos de los muros. Detalla en especial el aparejo de las columnas «de hiladas en trozos», cuyos lechos debían quedar macizos para que no saltasen los vivos con el peso, trabajo delicado que cuidaría bien el maestro constructor Ochandátegui, al que desde este momento propone como director de la obra. La escultura, que se concibe en este proyecto como enriquecimiento de la obra arquitectónica, desarrolla un programa iconográfico claramente vinculado con esta sede episcopal, al rematar el pórtico con cuatro figuras que debían representar los santos Honesto, Saturnino, Fermín y Francisco Javier, navarros de nacimiento o evangelizadores



5. Ventura Rodríguez, *Proyecto para la fachada de la Catedral de Pamplona.* Archivo de la Catedral de Pamplona.

de estas tierras. Además, los apóstoles Pedro y Pablo se ubicarían en los nichos del pórtico y el bajorrelieve de la Asunción sobre la puerta principal. Dos ángeles arrodillados flanquean la cruz que remata el frontón superior de la fachada. Todo ello tendría que ser ejecutado por un escultor hábil y de no ser así sería mejor no hacerla, es decir, no la considera imprescindible. En cuanto al otro capítulo de la escultura, los capiteles corintios de las columnas y pilastras del pórtico, señala la necesidad de tener presente «el antiguo, haciendo a este fin un modelo de aquel excelente gusto».

Concluye Rodríguez esta memoria exponiendo la esencia de su proyecto en una afirmación que lo define de forma clara: «esta obra va ceñida a lo preciso sin mas adorno que el que no se puede excusar para el decoro siguiendo las buenas reglas del Arte y del buen gusto, y pudiera enriquecerse la misma Arquitectura con ornatos mui propios suios, que no me ha parecido conveniente figurar en el Dibujo, pues sus proporciones, de las partes con el todo, harán siempre el buen efecto que muestra el Dibujo y mejor en Obra». Por este diseño recibió 3.600 reales de vellón, cantidad en la que él mismo valoró su trabajo a instancias del Sr. Samaniego[36].

El proyecto para la nueva fachada[37] presenta una solemne y simétrica composición tripartita formada por un pórtico clásico central y torres laterales, que se ajustaba a la idea que los primeros promotores habían expresado desde un principio: construir un nuevo frontispicio y torres para la santa iglesia catedral.

El tema del pórtico unido a una iglesia gótica ya lo había desarrollado algunos años antes en un proyecto de características muy similares, cuando el cabildo de la catedral de Toledo le encargó en 1772 el diseño de la fachada principal de su Iglesia[38]. Rodríguez la resolvió con total independencia de la obra gótica, desarrollando una «pronaos» o pórtico destacado con cuatro columnas de fuste estriado, pareadas en profundidad, y unas alas laterales para enlazar con las torres medievales. Sobre el orden corintio descansa una balaustrada con pedestales para las esculturas y en un plano sensiblemente retranqueado sobresale el frontispicio de la nave central rematado por un frontón triangular. Este diseño sigue la línea de la arquitectura barroca clasicista romana del setecientos, por su concepción del orden, su riqueza ornamental y muy especialmente por su articulación y composición.

El proyecto de Pamplona es una de las obras finales de Ventura Rodríguez, en las que se aprecia una evolución en su forma de concebir la arquitectura, acercándose a los postulados que se proclamaban desde la Academia de San Fernando por su mayor sobriedad y sentido clásico. La planta presenta una fachada concebida a modo de pantalla que oculta completamente el templo gótico y penetra en el interior de las naves con un nuevo tramo. Un pórtico tetrástilo pareado da paso a un vestíbulo rectangular, al fondo del cual se abre la puerta principal del templo flanqueada por sendos nichos semicirculares, en perfecta correspondencia con los intercolumnios; este espacio comunica lateralmente con pequeños vestíbulos que dan acceso a puertas menores en relación con las naves del evangelio y de la epístola. Dos torres cuadradas cierran a los lados la composición, alojando en su interior sendas escaleras de caracol. Esta organización de espacios, rectángulo central flanqueado por dos cuadrados menores, tiene gran similitud con el diseño toledano ya mencionado. Sin embargo, la unión de las columnas con el pórtico cubierto ha sufrido un proceso de simplificación, buscando probablemente un más claro entronque con la antigüedad.

En alzado el tema principal es el solemne pórtico corintio, muy austero y doblado en profundidad para apear sobre él un pesado entablamento coronado por frontón triangular. Las columnas se levantan sobre plinto y basa ática, presentan fustes lisos y capi-

teles de acantos sobre los que descansa un correcto entablamento con su arquitrabe de platabandas horizontales, friso liso y cornisa volada. El potente y desornamentado frontón triangular de remate aporta monumentalidad al pórtico. Esta impresionante composición clásica destaca nítidamente, al disponerse el pórtico adelantado respecto a la línea de fachada y elevado sobre unos peldaños, «porque al templo se debe entrar suviendo y se le da decoro y dignidad», como afirma don Ventura en una nota manuscrita en el diseño.

Detrás del pórtico un muro a modo de pantalla cierra la antigua estructura gótica; unas pilastras en correspondencia con las columnas articulan este plano, con lo que quedan correctamente encajados la puerta de entrada y un gran relieve escultórico sobre ella en el intercolumnio central, y sendas hornacinas destinadas a recibir esculturas en los laterales. El cuerpo alto de este hastial se alza sobre la estructura adintelada del pórtico, integrando el gran rosetón medieval en el lienzo central, para conservar la necesaria entrada de luz a la nave desde los pies de la iglesia. A pesar de su obligado retranqueamiento, la correspondencia es total al continuar los ejes de las columnas con bandas verticales y rematar también con frontón triangular, pero el tratamiento es mucho más plano, definiendo así su carácter secundario. El pórtico enlaza con las torres mediante dos cuerpos de unión organizados en dos alturas, huecos rectangulares inferiores a eje con las puertas laterales y encima otros también rectangulares pero de menor altura con su balaustrada y mensulones bajo el dintel, que encuadran los rosetones menores.

Las torres, cerrando la fachada a ambos lados, son también elementos esenciales en la composición por su volumen y tratamiento. Desarrollan una solución académica dividiéndose en cuerpos muy bien definidos por elementos horizontales: cuerpo bajo o basamental, cuerpo intermedio ciego y cuerpo de campanas. El modelo proviene de las torres barrocas, pero se somete a una depuración formal, a una mayor sobriedad. El primero es de planta cuadrada y se resuelve en alzado a base de desnudos paramentos de sillería en los que se abren huecos rectangulares con embocadura sencilla y rectilínea, coronados por frontón triangular el inferior y cornisamento a la vignolesca el superior; se remata con un entablamento de volada cornisa que enlaza con la del pórtico. Encima, sobre un basamento en el que se dispone un hueco apaisado, se eleva el segundo cuerpo ciego, de proporción casi cuadrada con motivos circulares que encajan sendos relojes, concluyendo también con un entablamento aunque de menor desarrollo. Estos dos cuerpos presentan sus ángulos rehundidos, generando una línea de sombra que define nítidamente su contorno vertical.

El cuerpo de campanas pasa de la planta cuadrada a la ochavada con flameros en los ángulos, está caracterizado y enriquecido por un orden de columnas corintias, entre ellas huecos de medio punto abiertos directamente en el muro. Sobre el quebrado entablamento apoya un volumen cilíndrico con vanos ovalados y cupulino bulboso en forma de campana. Este curioso remate de coronación entronca con la primera etapa de Rodríguez muy vinculada al barroco italiano.

Las referencias al mundo herreriano son numerosas y muy importantes en este proyecto al componer la fachada sobre dos planos verticales, siguiendo un modelo que Juan de Herrera había desarrollado en su fachada de la iglesia del Escorial y que el propio Rodríguez ya había empleado antes en su proyecto de fachada para la catedral de Burgo de Osma (1755) y también en la fachada de la catedral de Toledo antes comentada. Así como su sobriedad en el tratamiento del muro, animado por líneas horizontales y recuadros levemente resaltados.

Muchos de los temas de esta fachada habían sido utilizados repetidamente por Ventura Rodríguez en proyectos anteriores, en especial el pórtico tetráslilo de orden monumental del que se sirvió en la fachada del Pilar de Zaragoza (1753), en el convento de Agustinos de Valladolid (1759), aquí con pilastras en vez de columnas, en el Colegio de Alcalá de Henares (1762), en el pórtico central de la catedral de Toledo o bien en la Colegiata de Covadonga (1779). En todos ellos el intercolumnio central encaja la puerta principal y los laterales nichos con esculturas. Con frecuencia utilizó sobrias columnas de fustes desnudos buscando un entronque con la antigüedad, con los solemnes modelos clásicos, que se ensalzaban en el mundo de la Academia. El orden corintio es, sin duda, el más frecuente en la obra de Rodríguez, lo utiliza en Pamplona por su riqueza y por ser el más adecuado para un templo dedicado a la Virgen.

Se trata de una fachada esencialmente arquitectónica, en la que triunfan la solidez y limpieza de los volúmenes, la correcta proporción, el ritmo, el claroscuro y el tratamiento de las sombras en vanos, ángulos y cornisas voladas. La escultura se concibe en este proyecto como enriquecimiento de la obra de arquitectura y está totalmente supeditada a ella; su papel secundario en esta fachada queda avalado en la memoria redactada por Rodríguez para acompañar el proyecto, al señalar que la obra debe ser ejecutada por «un escultor hábil y no siendo asi es mejor no hacerla dejándola para después y suspendiéndose por ahora este gasto». Esta composición produce un efecto de serenidad y grandeza y representa muy claramente la última etapa de Ventura Rodríguez dentro de la estética academicista, por su vigoroso orden, la sobriedad formal y la desnudez de los paramentos que han llegado a sustituir la ornamentación de tradición barroca de sus primeras obras. Sin embargo, todavía subsiste un sistema barroco por su composición unitaria, basada en el enlace de todas las partes, mediante los entablamentos del pórtico y cuerpo alto que se continúan en el resto de la fachada, estableciéndose una clara gradación a partir de un eje de simetría. Así mismo, los remates de las torres estarían todavía dentro de una estética claramente barroca.

Es preciso resaltar la magnífica calidad del dibujo presentado por Ventura Rodríguez, en un único diseño se representan la planta y encima la fachada, siguiendo el sistema de proyección ortogonal que se codificó a finales del siglo XVIII como el más adecuado para definir todos los aspectos de una obra. Está realizado sobre papel mate y con la técnica del lavado, que era la que se enseñaba en la Academia. La planta define con claridad las diferentes partes, la fábrica románica que debía demolerse con línea negra, la obra gótica en tinta gris «verdoso» y la nueva fachada diseñada en color rosado «roxo» como corresponde a los muros seccionados. Las sombras están magníficamente resueltas, logra reflejar con gran maestría la relación geométrica entre los diferentes cuerpos de esta composición, así como resaltar líneas, ángulos, huecos y la desnudez de los volúmenes, mediante la intensidad de color y las sombras que unos proyectan sobre otros. Resulta excelente la representación de las columnas, con sus basas áticas, fustes y capiteles de acanto, las esculturas, balaustradas, jarrones, etc. En resumen, es un dibujo muy rico por la gran variedad de matices, que nos confirma una vez más la gran capacidad de Ventura Rodríguez como dibujante.

El diseño resultó muy del agrado del Cabildo, porque respondía plenamente a sus deseos de cambiar la imagen de la iglesia catedral con una gran fachada; además, la extraordinaria presentación del proyecto debió impresionarles cuando estaban acostumbrados a una calidad de dibujo muy inferior, como muestran los entregados por maestros locales para esta misma obra.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FACHADA BAJO LA DIRECCIÓN DE OCHANDÁTEGUI: EL PROCESO DE LA OBRA

El primer impulso constructivo

Con el fin de gestionar todo lo relativo a la construcción de la nueva fachada, el cabildo nombra una Junta de Obras compuesta por los canónigos Echenique, Marco, Bernedo y Elizalde[39].

Antes de dar principio a la obra era necesario designar un maestro para dirigir la ejecución de la fábrica con arreglo al diseño aprobado y elegir las canteras adecuadas para una construcción de tanta envergadura. Don Ventura Rodríguez había sugerido a Santos Ángel de Ochandátegui, su hombre de confianza en Navarra, como el más adecuado para recibir este encargo por su gran experiencia en el mundo de la construcción y su proximidad con el entorno de la Academia.

Este maestro residía en Pamplona y la Junta se puso en contacto con él para pedirle que manifestase por escrito las cargas y obligaciones que, a su juicio, había de tener el Director de la Obra. Su carta de contestación[40] es un manifiesto sobre la buena práctica del oficio de la arquitectura, al exponer detalladamente las competencias de este cargo, revelando su conocimiento de la construcción y del proceso de una obra, dentro de un absoluto respeto por el proyecto. Es decir, lo que él mismo estaba desarrollando en la ya mencionada canalización de aguas a Pamplona bajo diseño de Rodríguez.

En primer lugar debería ocuparse del acopio de los materiales y herramientas necesarias y de que estuviesen a pie de obra cuando fuese preciso utilizarlos, así como de establecer el método más adecuado para desmontar la antigua fachada y realizar el cierre provisional del templo, apeando las naves góticas con el fin de que no sufriesen ningún daño. Debía también hacer los preparativos para abrir y macizar los cimientos; elegir las canteras para extraer la piedra del color y calidad deseados; estudiar la estereotomía, tamaño y forma en que debían cortarse las piedras, y elegir un aparejador con mucha práctica del oficio que estuviese siempre a pie de obra para cuidar de las medidas e instrucciones que se le diesen y llevar la cuenta del trabajo de los oficiales y del resto de los operarios. El Director tendría además que sacar una copia exacta del dibujo original para evitar su deterioro en la obra, y atenerse rigurosamente a este diseño. Por su tamaño reducido presentaba sólo una idea general de la fachada y ello le obligaría a estudiar el proyecto detenidamente para desarrollar todos los elementos y ornatos con la correcta proporción y forma. También tendría que estar presente en la fábrica para definir las medidas particulares, realizando plantillas y monteas; debería explicar el orden y método de la construcción y plantear todos los cuerpos y partes esenciales del edificio, así como dar las disposiciones necesarias para los andamios y máquinas. Por último, sería también de su competencia supervisar la ejecución de las obras con la firmeza y delicadeza que requiere la construcción. Este trabajo tendría que hacerse con la mayor economía siempre que fuese compatible con la solidez y perfección de la fachada.

De todo lo expuesto se seguía que la dirección de una obra tan importante debía encomendarse a un «profesor» de las luces y experiencia necesaria, al que habría que remunerar unos mil quinientos pesos anuales. No obstante, Ochandátegui se ofrecía a llevarla a cabo por ochocientos pesos «por la satisfacción de emplearse en un asunto tan delicado», que podría compaginar con la obra de fuentes.

Sin duda alguna, el cabildo tuvo muy en cuenta la recomendación de Ventura Rodrí-

guez «lo cuidara bien el constructor Ochandategui por ser de la inteligencia e idoneidad que se requiere en un asunto delicado como este»[41]. Así, el 6 junio de 1783 le encomendó verbalmente el cuidado y dirección de la fábrica en los términos y el salario anual que él mismo había propuesto. Sin otra orden ni instrucción, le franqueó el diseño aprobado para que iniciase la ejecución[42].

Como había indicado en su escrito, lo primero que hizo fue pedir al Cabildo las providencias convenientes para el acopio de los materiales, piedra, cal, arena y madera, así como máquinas de tornos, poleas, maromas y otras herramientas necesarias para el comienzo de la obra[43]. Se fueron organizando todos los preparativos con la idea de iniciar la construcción de la nueva fachada en la primavera siguiente y el Director consideró conveniente abrir y echar cimientos en los meses de verano para que la obra tuviera mayor firmeza[44], pero se presentaron dos obstáculos que forzaron un considerable retraso. El primero lo protagonizó el Prior que no estaba conforme con el proyecto porque consideraba que la financiación era muy escasa y había obras más urgentes en la Catedral. Pero en especial se oponía porque la nueva fábrica exigía la demolición de los llamados «cuartos de invierno» de la Casa Prioral, que se levantaban delante del extremo sur de la vieja fachada, como se refleja en los dibujos de Rodríguez. Ochandátegui quedó encargado de formar diseño para una nueva «habitación» cómoda y proporcionada[45].

El segundo problema fue el desalojo de una de las torres antiguas donde estaba el Archivo episcopal. El obispo don Agustín de Lezo y Palomeque generosamente había ofrecido su traslado a la librería vieja y todos los materiales que resultasen de su demolición, pero en estas fechas fue nombrado arzobispo de Zaragoza, demorándose la labor de remover tantos papeles por ser una maniobra delicada, que requería mucha atención y tiempo[46].

Ambos temas se resolvieron a lo largo de los meses siguientes[47] y Ochandátegui dedicó este tiempo a visitar las canteras próximas a Pamplona para conocer la calidad de la piedra[48], organizar su traslado [49] y liberar el terreno en el que se iba a levantar la fachada. En este sentido era muy urgente la mencionada demolición de una parte de la Casa Prioral por su proximidad y disposición «sobre una linea irregular respecto de la iglesia, cortando y ridiculizando el atrio de esta»[50]. Para suprimir esta deformidad, trazó los diseños de la casa y su fachada en armonía con el atrio.

El acopio de materiales no empezó hasta agosto de 1783. Se depositaron a pie de obra arena, cal, piedra crecida de Sarriguren, piedra de mayor tamaño para labrar de Muro, Guendulain y de Olcoz, cuerdas para sacar agua del pozo y maderas de roble de 18 pies de longitud; se dispusieron también caballerías para llevar la herramienta y pólvora a la cantera y carros galeras para el transporte del material. Los peones empezaron a mezclar para hacer mortero, que después se almacenaba detrás de un paredón realizado para contenerlo, y comenzó también la labra de piedra[51]. Pasados algunos meses, el retraso de la obra era ya muy considerable e hizo temer al Director el deterioro de la gran cantidad de materiales amontonados a la intemperie sin ningún resguardo durante los meses más duros del año[52].

Parece que en la primavera siguiente se trasladaron los papeles del archivo para ordenarlos en los nuevos estantes ejecutados en la Librería vieja y con ello se incrementó la actividad, aumentando considerablemente el número de operarios que se ocupaban en desarmar el enlosado que se hallaba delante del pórtico de la iglesia[53].

Finalmente, en mayo de 1784 ya habían dado comienzo las obras con el desmonte de la fachada vieja, que se inició por la fábrica de ladrillo, posiblemente el cuerpo alto de la torre sur, para seguir después por la piedra, bajándose el material mediante el torno. En

estas labores se emplearon canteros con experiencia en fábricas delicadas, que conocía Ochandátegui de obras anteriores. Antes de dar principio al cerramiento de la nave principal de la iglesia pide el Director al Cabildo la retirada de los canceles, rótulo y sanbenitos antiguos que se hallaban en la entrada[54].

El carpintero Fermín de Lecumberri se encargó de desocupar el coro del cabildo de San Juan Bautista, entarimar y acomodar su sillería, desarmar los canceles de las puertas y el coro de arriba, hacer andamios para la obra y los armazones de las campanas[55]. La torre norte, que era la de las campanas, albergaba también la vivienda del campanero, y su desalojo se fue dilatando porque era necesario determinar donde se iba a colocar el reloj, así como contratar la costosa maniobra de bajar las campanas, especialmente la grande[56]. Finalmente se descolgaron con el torno y polea mayor[57].

La demolición se fue haciendo con mucho cuidado, conservando los elementos que pensaban reutilizarse en la nueva fachada como las vidrieras del vano que daba luz a la iglesia y al coro de San Juan, que se sujetaron con quince barras de hierro y se enmarcaron con madera[58]. Ochandátegui, siempre preocupado por la estabilidad de las naves góticas, pensó conservar uno de los muros perimetrales de la torre para «cerradura y estribación de la iglesia»[59]. El maestro albañil Manuel Larrondo cerró con ladrillo la pared de la iglesia para que el culto continuase en el templo durante las obras[60].

A lo largo del verano se continuó el derribo de la obra antigua al tiempo que se reedificaba la Casa Prioral. Fue un periodo tranquilo, sin grandes problemas y el Director se ausentó unos días dejando a su hermano Juan Ramón Ochandátegui, que había sido nombrado aparejador, como responsable de los trabajos. A su vuelta se abrieron cimientos[61]. Con la llegada del invierno el ritmo de las obras fue disminuyendo, y con las maderas y tablones aprontadas a pie de obra para los andamios, se construyó un cubierto junto a la muralla para labrar la piedra, en concreto las basas de las columnas y otras piezas[62].

En la primavera de 1785 se planteó la fábrica del pórtico principal con las basas mencionadas, que según el proyecto debían disponerse agrupadas de dos en dos, de forma que las ocho columnas formasen un pórtico tetrástilo pareado en profundidad; es decir, sus plintos cuadrados debían disponerse muy próximos entre sí, con una separación de algo menos que la octava parte del diámetro, y sobre ellos las basas molduradas formadas por dos toros separados por una escocia, siguiendo el modelo de la basa ática del orden corintio de Vignola. A continuación se labraron los imoscapos de las columnas, para seguir después levantando el resto de los fustes[63] (il. 6). Esta fase de la construcción mereció especial atención por parte de Ventura Rodríguez, quien entre las escasas recomendaciones que hizo para la fábrica señaló «haciendose las columnas de hiladas de trozos, cuidando bien que queden macizos los lechos para que con el peso no salten los vivos»[64]; era consciente de que el impacto del impresionante pórtico dependía de las columnas exentas. Siguiendo esta indicación, se hicieron por hiladas de piezas cilíndricas o tambores, lo cual sin duda requirió monteas del director para el correcto corte y labra de la piedra. Las llagas quedaron perfectas y se utilizó una herramienta específica como «paletas largas» para introducir el mortero y «paletas pequeñas» con sus cabos para pulir dichas juntas[65]. Los fustes cilíndricos eran lisos lo cual permitía apreciar mejor la calidad del material, su labra y asiento.

Al mismo tiempo se iban levantando los cuerpos laterales y las torres, todo en piedra de sillería, utilizándose barrones de hierro en los dinteles adovelados de sus huecos[66]. Las obras siguieron su ritmo y en diciembre de 1786 Ochandátegui planteó al cabildo que dado el estado de la fábrica había que pensar en una de las partes mas delicadas como era la



6. Ventura Rodríguez, *Fachada de la Catedral de Pamplona, detalle de las basas del pórtico.*

labra de los capiteles, para lo cual ya se habían empezado a reservar piedras redondas de gran tamaño que iban saliendo en las canteras[67]. Para trabajar los capiteles de las columnas y pilastras del pórtico era preciso contar con un buen escultor como los que existían en Madrid, pero con el objeto de conseguir una mayor economía, propuso el Director que se contratase a los maestros Sabando y Albella, residentes en Logroño y Zaragoza respectivamente, que consideraba «de la pericia correspondiente para este genero de obra». Éstos trabajarían, ayudados por otros tallistas medianos y los canteros de la fábrica, con un salario moderado. Aun convencido de la habilidad de estos dos maestros, propone sin embargo, solicitar a Madrid un «modelo executado por quien tenga la mas acreditada pericia en el asumpto»[68], lo cual quería decir que se iba a pedir a la Academia de San Fernando. De nuevo aquí seguía Ochandátegui la recomendación de Ventura Rodríguez, «para ejecutar bien los capiteles corintios de las columnas y pilastras del Portico es necesario tener presente el antiguo, haciendo a este fin un Modelo estudiado de aquel excelente gusto»[69]. No debió llegar el modelo de Madrid, pero siguiendo a Vignola, se delineó un capitel corintio sobre un tablero para que fuese copiado por los escultores mencionados, Sabando y Albella, ayudados por Antonio de Malluguiza, sin duda maestro de menor valía porque recibe un salario mucho mas bajo; y algún tiempo después se suma también Juan Joseph Belaz[70]. El carpintero Matías Aranaz se empleó en hacer los instrumentos para el capitel.

Labrados todos los capiteles, se comenzó a disponer sobre ellos el arquitrabe del pórtico, que no se formó con dinteles enterizos, sino por dovelas. Este cerramiento de los intercolumnios en arco adintelado era una obra de gran dificultad, se trabajó con enormes piedras sacadas de las canteras, que debían unir y casar las columnas exentas como si fuesen una sola pieza y de esto dependería su solidez. Sobre los capiteles de las columnas se asentaron unos salmeres trapezoidales y entre ellos dovelas de menor tamaño en número de once en el intercolumnio central y en los laterales ocho en uno y nueve en el otro (il. 7). La enorme carga pétrea que debían sufrir los soportes aconsejó unir ligera-



7. Ventura Rodríguez, *Fachada de la Catedral de Pamplona, detalle del pórtico.*

mente los ejes de las colosales columnas pareadas para asegurar la estabilidad del pórtico. Así mismo, fue necesario armar la fábrica del arquitrabe con hierro para contrarrestar los empujes de los arcos adintelados, que no contaban con estribación lateral; las dovelas fueron atadas mediante tres barras de hierro unidas con clavijas también metálicas, que quedarían alojadas en un canal barrenado para ello en su lecho superior[71]. Las canteras de Olcoz y más tarde de Unzué, situadas en la falda de la sierra de Alaiz, suministraron piedra de muy buena calidad que se utilizó en las partes más importantes y delicadas de la fachada como el pórtico principal, los cuerpos de unión y las torres. En el resto se utilizó piedra de Guendulain.

En enero de 1790 la fábrica debía seguir su curso sin problemas importantes, porque Ochandátegui solicita permiso al Cabildo para ausentarse hasta el mes de marzo por haber recibido el nombramiento de S.M., a través del conde de Floriblanca, para reconocer el camino real desde Agreda a Madrid. Antes de su partida redacta una interesante memoria de lo que debería hacerse durante su ausencia, este documento nos permite conocer con exactitud el estado de la fábrica. Como era habitual en invierno, las obras estaban prácticamente paradas y se labraban en el taller los capiteles de las torres. Se había interrumpido el trabajo en las canteras para reanudarlo a principios de marzo con la llegada del buen tiempo y días mas largos; en cualquier caso ya no se necesitaban piedras de gran tamaño salvo para algunas cornisas del frontón que había de cargar sobre las columnas. Se había suspendido la fábrica en los cuerpos altos de las torres y en la

fachada interior; y todavía faltaba parte del entablamento del pórtico[72]. El Director tenía previsto que para la primavera la obra de talla estuviese prácticamente concluida y se podría despedir a los tallistas, ya que sólo quedarían las ménsulas bajo el arquitrabe de los pórticos menores, pero no se podían hacer hasta terminar todo lo que restaba cargar sobre el pórtico y se retirasen cimbras y andamios. En relación con las esculturas declaraba: «no se ha resuelto hacer hasta ahora»[73]. Las obras se reanudarían asentando sillería en las torres y en la fachada interior, trabajos que podrían hacerse bajo la supervisión de su hermano Juan Ramón, pero para la continuación del arquitrabe habría que esperar a su vuelta por ser obra delicada.

Polémica sobre la dirección de la obra

Durante su larga ausencia se difundieron varios escritos que atacaban personalmente al director de la fachada. Estaban firmados por José Pablo Olóriz[74], un maestro de obras de la ciudad[75], que sentía gran recelo hacia Ochandátegui porque éste había acaparado los trabajos mas importantes del Reino, tanto encargos municipales y particulares, como de arquitectura religiosa. El otro firmante era Francisco Albella[76], uno de los tallistas que estaban trabajando en la fachada, que, sin duda, estaba muy dolido porque el Director le había apartado de los trabajos que exigían «mayor inteligencia y exactitud», encargados al otro escultor, Francisco Sabando, a quien había propuesto también a la Ciudad y Junta de Policía para trabajar en los adornos de sus fuentes[77].

Ambos intentaron echar por tierra el trabajo y la reputación del arquitecto, apoyándose en los más importantes teóricos de la arquitectura. La realidad fue que estos escritos lograron sembrar la duda y el cabildo encargó a don Antonio Zara, Comandante de Ingenieros de la plaza de Pamplona, la inspección de la obra para comprobar si se ajustaba al diseño[78]. Como este informe se retrasaba, se pidió a Albella un perfil[79] del atrio en construcción, con fin de valorar los defectos que denunciaban en la nueva fábrica. El maestro escultor delineó la sección del pórtico como él pensaba que debería haberse realizado.

Ochandátegui en vez de mezclarse en riñas y contestaciones personales, redacta un primer escrito[80] y después una extensa carta dirigida al cabildo[81] en la que responde de una forma clara, concisa y contundente a las cuestiones planteadas, demostrando un profundo conocimiento de teóricos como Vitrubio, Vignola, Palladio, Serlio, Fray Lorenzo de San Nicolás, José Ortiz, Bails, etc. Las críticas se centraban en la prudente y mínima alteración del proyecto, que se había llevado a cabo al acercar los ejes de las columnas pareadas, y como consecuencia de ello el contacto de los ábacos y el recorte de las hojas de sus capiteles corintios en el punto en que éstos se tocaban. Olóriz intentaba demostrar que era un problema del perfil dado al capitel, ya que si se hubiese arreglado a las medidas de Bails, Vignola, Palladio, Vitrubio y «otros autores de mérito» hubieran llegado bien dispuestas las curvas de las hojas. Tesis que fue fácilmente rebatida por Ochandátegui, demostrando que al citar tantos autores manifestaba un perfecto desconocimiento del tema, ya que no pueden seguirse diferentes modelos para un mismo capitel; además, Bails y Palladio no son mas que una sola teoría en este tema, porque el primero es traductor del segundo en los órdenes de arquitectura. Los capiteles del pórtico siguieron el modelo y medidas de Vignola. Argumentaba también el Director que esta variación en la planta de don Ventura Rodríguez era «juiciosa, ingeniosa y loable: porque sin disminuir la hermosura de la simetría y proporciones, añade seguridad a la obra». Verdaderamente,

contemplado de frente el pórtico es imposible percibir estos «defectos» y sin embargo, la mayor proximidad de los soportes aportó solidez sin detrimento de la belleza.

Albella insistió en el problema de los capiteles en los que él mismo había trabajado, reprochando a Ochandátegui no haber calculado el desarrollo de sus hojas en el momento de plantear las columnas del pórtico, pero también criticó su diámetro, la forma de las basas, los plintos, la molduración del pórtico interior, la bóveda de cañón y la decoración escultórica sobre las puertas menores; todas las supuestas imperfecciones estaban en el diseño de Rodríguez, que nuestro crítico reconoció que no había visto nunca. Pero fundamentalmente centró su ataque en el arquitrabe y la utilización de barrones de hierro, argumentando que este material además de ser perecedero, era funesto para la arquitectura porque sufría dilataciones y contracciones con el frío y el calor. Ochandátegui comenzó citando autores clásicos, antiguos y modernos, que recomendaron la utilización de los tirantes de hierro. Así, Vitrubio en el Libro Segundo, capítulo VIII, tratando de las diversas maneras de edificar dice: «podrán dejar vacío el espacio del medio en la pared entre las piedras de las caras, que se llenara de piedra rosa escuadrada de ladrillo cocido o de piedra dura ordinaria, formando en dho medio una pared de dos pies de ancho atando las dos puntas con grapas de yerro emplomadas». Citó también a Serlio quien su Libro IV, impreso en Toledo en el año 1583, proponía la utilización de tirantes de hierro en pórticos con arcos sobre columnas aisladas. Así mismo, Palladio en su Libro I, capítulo 6º presentaba el hierro para varios usos de las fabricas, y entre ellos «para unir y ligar las piedras que vengan a ser como un pedazo sólido quando por necesidad se hacen de muchas piezas, y en el capítulo 9º añade se deben hacer algunos encadenados que sirvan como nervios para que tengan juntas las otras partes». También hizo referencia a teóricos españoles como fray Lorenzo de San Nicolás, quien alababa la utilización del hierro en la arquitectura romana y don José Ortiz y Sanz, traductor de Vitrubio, que, habiendo estado en Italia de 1779 a 1784 para observar y estudiar las ruinas antiguas, comprobó que este método era muy común en tiempos de Augusto. Además, fue citando edificios de épocas pasadas y contemporáneos en los que se utilizó el hierro: la cúpula de San Pedro de Roma, los arquitrabes del Palacio Real de Madrid «formados de arcos adintelados y enlazados con tirantes de hierro»; la portada de los Mostenses de Madrid y la capilla del Pilar de Zaragoza, obras también de Rodríguez, que «uso de este arbitrio y lo encargó a todos sus Discipulos y a quantos trataban conel destos asuntos». Esta práctica tan generalizada se siguió también en la Puerta de Alcalá, colocándose un sinnúmero de barrones y en el Museo de Ciencias, así como en la nueva Plaza de Vitoria, sujetando con tirantes de hierro el arquitrabe sobre las columnas aisladas del pórtico de la Casa Consistorial, diseñada y construida por un discípulo de don Ventura.

Ochandátegui avalaba esta tesis con las opiniones de dos arquitectos académicos, uno de ellos era Bails, a través de quien conoce Ochandátegui edificios franceses en los que también se usaron barras de hierro para reforzar los dinteles, que en su libro *Arquitectura Civil*, publicado en 1796, trata este tema repetidas veces afirmando que «los arcos adintelados deben asegurarse con dinteles de yerro embebidos en la mocheta, o atravesándolos por encima con gatillos que agarren las dovelas». El otro era don Bartolomé Ribelles, académico de San Fernando y de San Carlos, que afirmaba «no teniendo las columnas bastante estribación era indispensable auxiliarse de los telares de hierro para contrarrestar el empuje de los arcos».

Esta erudita exposición en la que se dan citas textuales, empleándose a veces el latín, e indicando los libros y páginas de donde se han tomado, e incluso las fechas y lugar de

publicación de los mismos, sirvió sobradamente para acallar estas infundadas críticas y dejar en verdadero ridículo a sus autores. Además, demuestran la talla del maestro Ochandátegui y su relación con las más altas esferas intelectuales, como la Academia de San Fernando, al estar en todo momento en contacto con personas tan vinculadas a ella como Manuel Martín Rodríguez, sobrino de don Ventura y Director de Arquitectura en la Academia, a quien llegó a visitar en su casa para hablarle del asunto.

No obstante, el Cabildo pidió de nuevo el reconocimiento de la fábrica a diferentes arquitectos de la Academia, entre ellos al alavés Justo Antonio de Olaguíbel[82], que se excusó por tener a su cargo obras de gran importancia en ese momento. Todas estas cuestiones pararon las obras más tiempo del debido, alargándose el forzoso paro invernal hasta el mes de junio. Ochandátegui, que había vuelto en marzo sin concluir la comisión de S.M. para reemprender la fábrica, estaba muy molesto y en una durísima carta fechada el 27 de mayo de 1790 pedía permiso para continuar la obra, argumentando que todavía no se habían colocado los salmeres de los extremos del arquitrabe, ni concluidos los enlaces, y el entablamento podría descansar demasiado sobre las cimbras[83]. Su disgusto ante el desarrollo de los acontecimientos llegó al extremo de comunicar al Cabildo su abandono de la dirección si no recibía orden de reanudar los trabajos.[84]

El nombramiento de una nueva Junta de Obras

El Cabildo reacciona rápidamente y el 7 de junio de 1790 determina que el Director continúe la fábrica. Se reanudan las obras por el arquitrabe con su refuerzo metálico y se preparan los materiales para los cuerpos altos de las torres, en los que también se debía emplear el hierro para abrazar el entablamento sobre el cuerpo de campanas y en el ático, así como para sujetar las bolas y cruces del remate[85]. Los primeros meses de 1791 vuelve a ausentarse Ochandátegui para encargarse del camino de Agreda a Madrid, cuyos planos entregó en Aranjuez al conde de Floridablanca a finales del mes de mayo[86]. Seguidamente regresa a Pamplona con la idea de plantear el cuerpo de campanas de las torres.

Dado todo lo ocurrido, el Cabildo decide entonces llevar un mayor control y reúne a la Comisión[87] con dos objetivos muy claros, el primero conocer el estado de la obra y lo que queda por hacer, y el segundo concluir la fachada con la mayor economía y brevedad posibles, sin que ello perjudicase la solidez y hermosura de la fábrica. Para ello renueva la Junta de Obras bajo una serie de principios nuevos, como establecer una reunión semanal con la asistencia del Director, para que informase sobre el estado de la fábrica y los pagos que debieran hacerse a operarios, maestros y suministradores de los diferentes materiales.

La actividad se concentra en las torres para colocar cuanto antes las campanas, haciéndose también en porciones el frontón y la cornisa «para que no se pudran e inutilicen los costosos andamios que estan puestos», obra que Ochandátegui consideraba muy urgente. Se decidió construir las dos torres al mismo tiempo para que resultasen idénticas y con menor coste al aprovecharse las mismas plantillas, el mismo torno, maromas y otras máquinas[88]. A principios del verano se habían levantado hasta el pedestal sobre el que descansarían las columnas y se van labrando los fustes, capiteles, machones y antepechos con sus cornisillas[89]. Para los cuerpos altos de las torres se utilizó piedra de Guendulain, que era menos pesada y por tanto resultaba mas barata, salvo en los citados machones y columnas que se trabajarían en piedra de Unzué. El plan era continuar

elevando este cuerpo de campanas, construyendo los pilares y arcos de los huecos, y las columnas hasta colocar los capiteles que estuviesen labrados. Con la llegada del invierno no convenía seguir asentando sillería y entonces se podría ir arrancando piedra en las canteras para labrar el arquitrabe, friso y cornisa[90].

En este mismo verano se estaba concluyendo la obra de canalización de aguas a Pamplona y fue reconocida por el ya citado arquitecto académico Manuel Martín Rodríguez[91]; aprovechando su estancia en la ciudad se le pidió que examinase también la obra de la fachada. Su informe resultó determinante para restablecer el prestigio de Ochandátegui. La declaración fue tan absolutamente clara y detallada que no dejó lugar a dudas, al afirmar que la fachada estaba ejecutada con arreglo al diseño de Ventura Rodríguez «no solo en cuanto al todo de su forma, la qual ha seguido el Director Ochandátegui con el mayor rigor y exactitud, sino también en las más pequeñas partes del Diseño, pues ha logrado imprimirlas aquella belleza original de su Inventor, de que carecen otras muchas obras ejecutadas fuera de su vista», a lo que siguieron grandes alabanzas por la piedra, su labra, el hierro utilizado, etc.[92].

La Junta, que realmente ejercía un rígido control, solicitó al Director en diciembre de 1791 una relación de las obras que faltaban para acabar la fachada y su valoración económica[93]. Como se ha dicho, éstas se centraban en dos puntos, el remate de las torres interrumpidas en la hilada de arranque de los arcos, cuya conclusión total e instalación de las campanas costaría unos veinticinco mil pesos; y en segundo lugar la terminación de los dos frontispicios, el principal sobre el pórtico con sus pedestales y balaustrada hasta la unión con las torres, que debería realizarse también en piedra de Unzué, mientras que el interior sobre las puertas de la iglesia se haría en piedra de Guendulain. Además, había que ejecutar las bóvedas de los pórticos, los plafones de los arquitrabes y sus correspondientes cubiertas exteriores, así como colocar los jarrones o flameros del ático y torres; estas obras costarían quince mil quinientos cincuenta y cinco pesos. En este mismo informe Ochandátegui enumeró otros trabajos que debían hacerse para la terminación definitiva de la obra. Así, por primera vez se trata del apeo de las naves góticas y de la vivienda del campanero; insistió también en la ejecución de las seis esculturas del remate y por último planteó la construcción de un atrio o plaza cerrada que debía preceder a la fachada.

En 1792 parece que van concluyendo las obras porque el transporte de piedra prácticamente se ha acabado y se inician las gestiones para reparar el terraplén de la muralla, utilizado para el tránsito de los carros que llegaban desde la cantera[94]. Antes del verano se labran salmeres y otras dovelas para los arcos, piezas de las columnas, arquitrabes, molduras y esquinas de la cornisa, friso y arquitrabe del cuerpo de campanas. Durante toda la primavera los oficiales canteros trabajaron en lo alto de las torres, por lo que solicitaron un aumento de jornal sobre el que se ganaba en el taller[95]

La guerra de La Convención y su repercusión en la obra

En marzo de 1793 estalla la guerra de la Convención entre Francia y España[96], que afectó de forma muy especial a los territorios del norte de Navarra, creándose un estado de inestabilidad que repercutiría en la fábrica. Ante tan delicada situación Ochandátegui intenta organizar la construcción, previendo una posible interrupción de las obras. Las torres estaban ya casi concluidas y se encargan las campanas a José Marcout, maestro campanero vecino de Pamplona. Su intervención consistió en fundir una campana nueva

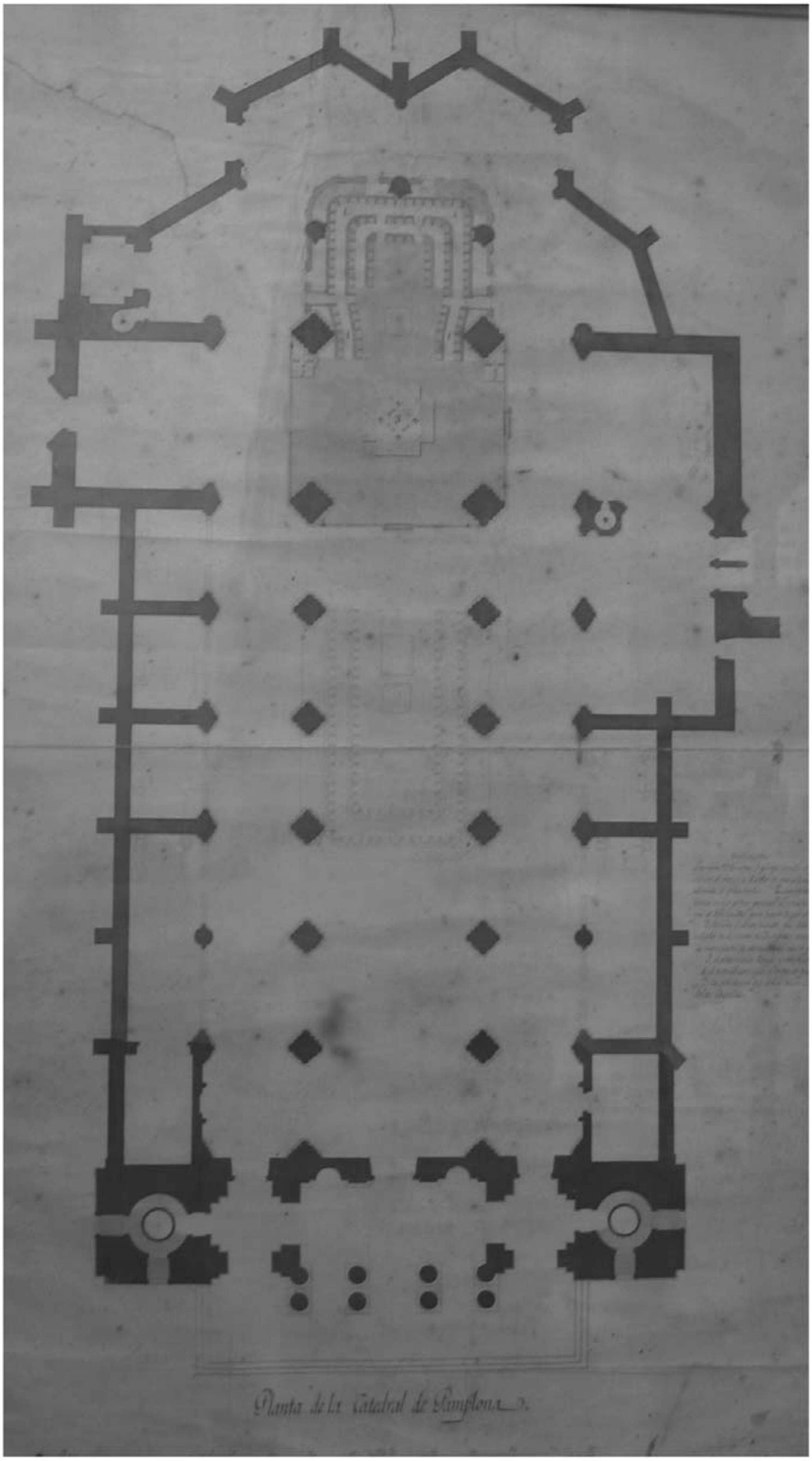
de cuatro pies de diámetro y perfil «a la romana», y dos esquilones, uno de dos pies y otro de pulgada y media menos, para los huecos menores de la torre; todas las piezas se hicieron de cobre y estaño[97]. Por este trabajo se le libraron 7.480 reales, habiéndole entregado una de las campanas antiguas para su fundición.

Se trabaja también en el frontispicio sobre el pórtico y en la fachada interior. Era ya una obra muy urgente porque esta parte podía padecer un importante deterioro en sus macizos, expuestos a las inclemencias sin la coronación que debía cobijarlos; además, podía inutilizarse el andamio de madera y la cornisa del frontispicio que estaba labrada y tendida en el suelo, así como también los flameros que se estaban ejecutando[98]. En el tímpano había que colocar «un escudo de armas con su corona y algunos adornos esteriores» y se solicita al cabildo un escudo de la catedral, dejando un pequeño andamio para su colocación. A finales del año[99] la carestía de ayudas, operarios y otros auxilios era ya una realidad, pero se había conseguido levantar los remates de las fachadas, faltaban sólo las dos paredes que debían cerrar desde las torres a las capillas. Se suspendió el trabajo de las canteras y se despidió a una parte de los operarios, quedando en el taller 12 ó 14 canteros para adelantar la labra de los pilares interiores, que sería el trabajo del siguiente año. Los andamios se estaban desmontando para emplear esta madera en el tramo interior y con los despojos se formó una empalizada que cerrase el pórtico con el fin de evitar el deterioro de este espacio. Se iniciaron los trabajos en el interior de la iglesia, pero en verano de 1794 el conflicto bélico obligó a parar totalmente las obras durante casi dos años.

Enlace de la nueva fachada con las naves y capillas góticas

El enlace de la fabrica vieja y la nueva se aborda por primera vez en el mencionado informe de 1791 «el apeo de las naves construyendo totalmente de nuevo los pilares hasta el arranque de los arcos donde debe hacerse la unión, fabricandolos con piedra firme de Unzué con los cuatro arcos principales de las naves de igual material, ejecutar de piedra de Guendulain todas sus bóvedas y las de las sacristías con las paredes de éstas, las de la nave mayor y sus ventanas y los estribos y arcos botareles correspondientes para su empujo y cuanto debe comprenderse para completar la obra que se alarga desde las nuevas puertas hasta unir perfectamente con las naves y capillas del templo con los tejados de todo asciende la cantidad de treinta y tres mil novecientos ochenta y cinco pesos» [100]. El Director planteaba en este texto un tema muy importante como era la modificación del proyecto aprobado, al sustituir los dos extraños y pesados machones de fábrica mixta propuestos por Rodríguez, por otros labrados enteramente de nuevo y de planta similar al resto de los soportes góticos para recibir los arcos del último tramo y los que enlazarían con la fachada recién construida. Ello suponía alterar radicalmente la organización de este espacio, de tres naves separadas por soportes macizos y arcos de reducida luz, que sin duda hubiese resultado angosto y muy diferente del resto del templo. La solución de Ochandátegui, continuando en este tramo los elementos, la estética y el ritmo góticos, nos muestra su sensibilidad y comprensión del espacio medieval, sin restar solidez a la fábrica, para la que seleccionó diferentes tipos de piedra según su función. Las naves se prolongarían sin interrupción hasta la fachada occidental flanqueadas por espacios laterales que continuaban la línea de capillas (il. 8).

Teniendo en cuenta lo delicado de esta obra de enlace calculó el Director que tendría que hacerse lentamente a lo largo de unos tres años. El apeo de las naves empezó a plantearse



8. Santos Ángel de Ochandátegui, *Planta de la Catedral de Pamplona con la nueva fachada construida*. Archivo de la Catedral de Pamplona.

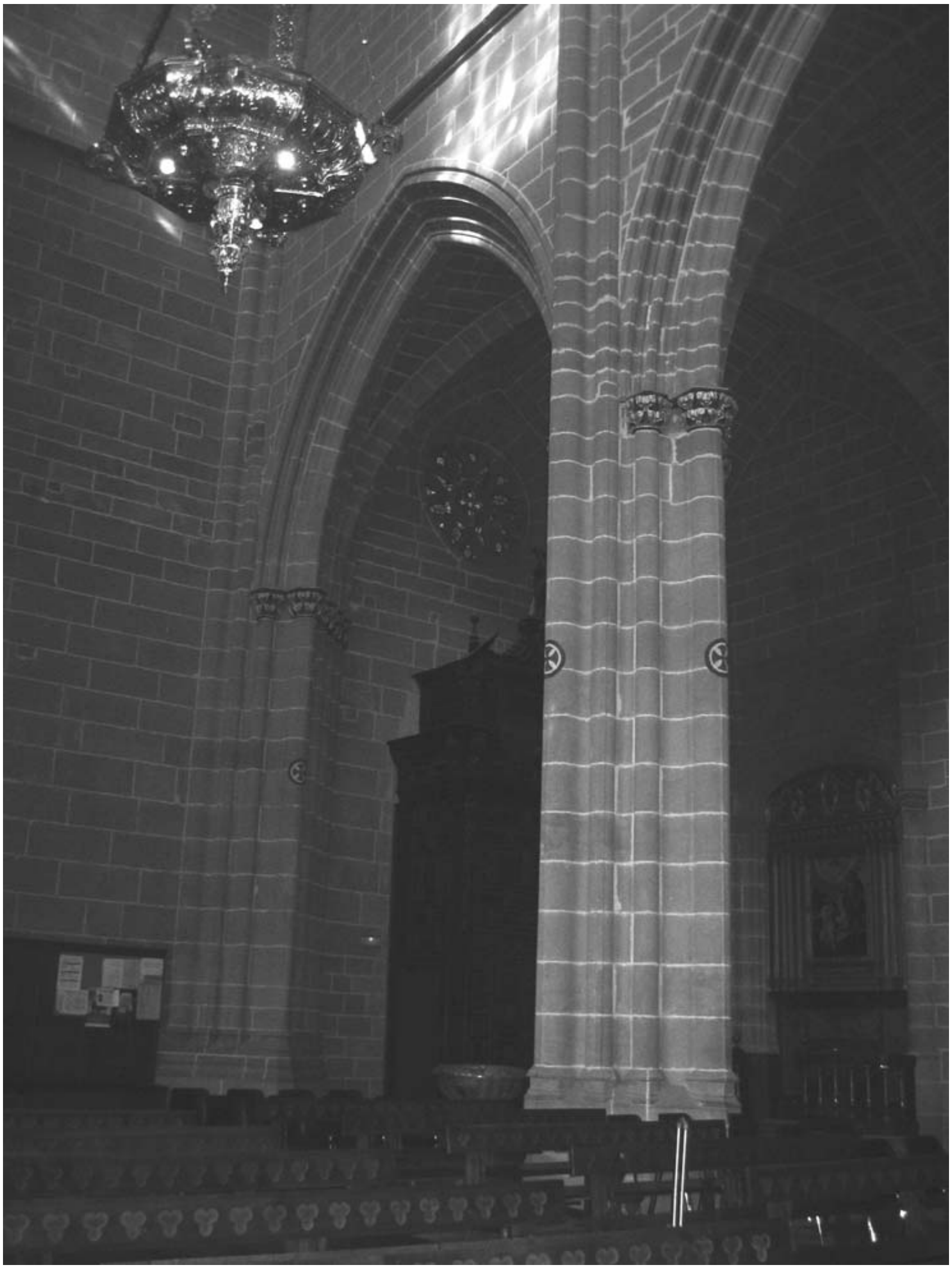
a finales del 1793, una vez concluidas las torres y el pórtico. Como se ha comentado, se destinó gran parte de la madera útil de los andamios del pórtico junto con nuevas partidas de madera para levantar los nuevos tramos[101].

Eran tiempos difíciles a causa de la guerra y escaseaban los buenos canteros, que ya no trabajaban por el jornal de años anteriores, sino que continuamente reclamaban subidas salariales a causa de la carestía de la vida. Por otro lado, la madera encargada para el apeo de las naves tampoco se conseguía con la facilidad de antes. A pesar de todos estos problemas, se empiezan a derribar los macizos de las torres viejas que todavía quedaban en pie, se habían conservado hasta ese momento para apuntalar la obra gótica durante la construcción de la fachada; la piedra de mampostería resultante de la demolición se vendió a la Real Hacienda para las obras reales[102]. Con ello se inicia la difícil obra de enlace de la fábrica antigua con la nueva, y con el fin de evitar el más leve movimiento que pudiera producir el empuje de arcos y naves, se fueron colocando una serie de puntales de madera formando un andamio junto a la fachada recién construida para estribar la serie de arcadas góticas, y después, conforme se desmontaban las torres antiguas, se fue disponiendo el apeo de las naves laterales y capillas[103]. Para estos apuntalamientos hubo que comprar maderas de gran longitud y sección de roble, pino y haya.

La obra más problemática era la sustitución de los medios pilares góticos que apoyaban en la antigua fábrica románica por los nuevos y voltear los arcos desde ellos hasta la nueva fachada. Con esta intervención se conseguiría apear con seguridad las naves medievales, mostrándose además muy respetuoso con el estilo de la catedral, pues continuaba las tres naves con una arquitectura «gótica». En este trabajo se emplearon sólo trece buenos canteros, la mayor parte vizcaínos que se trasladaron a Pamplona exclusivamente para esta obra. Cuando se habían empezado a formar los puntales para las cimbras que debían apear los citados arcos de enlace[104], el cabildo interrumpe la obra por las circunstancias bélicas el 10 de agosto de 1794[105]. A partir de este momento tan sólo se realizaron ciertos trabajos que el Director consideró indispensables para la seguridad de la fábrica y se almacenaron materiales y herramientas en el atrio de la catedral. Dada la inestabilidad de la situación, pensaron que el cese se iba a prolongar durante bastante tiempo y se vendió la yunta de bueyes que se utilizaba para el traslado de los materiales[106]. La realidad fue que el año siguiente no se trabajó nada en la obra.

El 7 de mayo de 1796 se reanudaron las obras y se vuelven a contratar canteros, carpinteros y peones. Después de sacar escombros fuera de la ciudad y de llevar a pie de obra la madera y piedra que tenían almacenada en la Plaza del Castillo, se abordó la construcción de los dos pilares que debían recibir los arcos, cuyas dovelas en gran parte estaban labradas; también se realizaron los lienzos exteriores desde las torres a las capillas de Santa Catalina y San Juan Bautista[107]. A lo largo del siguiente año se incrementó de forma muy considerable el número de canteros, llegan a treinta[108], para trabajar los dos arcos principales, cuya forma apuntada continúa la serie de arcos góticos que comunican la nave central con las laterales, y los demás arcos que concurren a los nuevos pilares.

Ejecutados los pilares y arcos con piedra firme de Unzué, se fueron levantando los muros y bóveda de la nave mayor con piedra de Guendulain, para seguir después por las bóvedas, arcos y muros de las naves laterales[109]. La construcción de este nuevo tramo obligó al Director a diseñar los nuevos pilares y la molduración de los arcos. Los soportes presentaban una organización similar a los antiguos, trabajados en hiladas horizontales de la misma altura y calidad de piedra, por lo que resultan muy homogéneos; tienen planta romboidal y su núcleo queda envuelto por doce columnitas de diferentes diámetros, las



9. Santos Ángel de Ochandátegui, *Nuevo tramo construido a los pies de la iglesia Catedral de Pamplona.*

angulares son las mayores, dispuestas para recoger las molduras de arcos y nervios de las bóvedas. Ochandátegui, siguiendo el modelo de los pilares góticos, tuvo que dictar el procedimiento a seguir para la talla de la piedra y según declaración del Director «se asentaron en tosco»[110], es decir, se fueron superponiendo los bloques devastados labrándose sólo las superficies de los lechos superior e inferior, y más tarde los canteros trabajaron a jornal las superficies exteriores vistas[111]. La molduración de los arcos sigue también en líneas generales la del resto de las arcadas, mostrando esta intervención un profundo respeto por la fábrica medieval (il. 9).

Concluidas las bóvedas del nuevo tramo a los pies de la iglesia, se cubrió con una armadura a doble vertiente, ejecutada con madera de pino de Aragón y tejado exterior, obra que se retrasó por la gran dificultad para conseguir tejas y ladrillos. En 1800 los maestros Unsalo, Ayuria, Astiz y Ugarte todavía trabajaban en los ocho frentes de las basas romboidales de los pilares nuevos y en los cuatro zócalos y pedestales de las puertas góticas de la nueva sacristía de San Juan y las que están situadas enfrente[112]. Puertas trazadas en un estilo gótico tardío. Esta importantísima intervención en el interior de la iglesia, tuvo resultados muy satisfactorios para la continuidad espacial de las naves y para el apeo de la antigua fábrica gótica. Sin embargo, un informe realizado pocos años después por el arquitecto Juan Antonio Pagola denunció la existencia grietas transversales en la bóveda de la nave mayor y en los muros, que a su juicio se habrían originado con el derribo de la fachada antigua y construcción de la nueva[113].

Las últimas intervenciones

Al mismo tiempo que se construían las cubiertas de los nuevos tramos de las naves, se trabajaba en la habitación del campanero, éste había sido un tema polémico pues Ochandátegui ya en 1791 encontraba difícil formar en la nueva obra una vivienda y que «sin deformidad pueda establecerse la cocina con la chimenea y conducto para el derrame de aguas, si bien no sería inconveniente acomodar algún cuarto donde pueda dormir el que tenga que asistir de noche»[114]. Finalmente, quedó situada detrás de la nueva torre sur, entre ésta y la capilla de santa Catalina, con sus forjados de bovedillas de ladrillo y su bóveda esquifada también de ladrillo guarnecida de yeso[115]; tenía esta vivienda cocina y sala con su chimenea, escusado y otras estancias. En 1800 Joseph Agustín de Larrondo, maestro albañil, realizó un aparador en el hueco de la ventana de la sala que cae a la capilla de santa Catalina[116]. Bajo la habitación del campanero se construyó la nueva sacristía de la capilla de San Juan Bautista, cubierta por un cielo raso con sus medias cañas y moldura de yeso, que sustituiría a una antigua alojada en un cuerpo saliente hacia la plaza de San José y que resultaba antiestética.

En el tramo simétrico del lado norte se realiza un coro alto para la capilla de San Juan, sobre bóveda ejecutada y enlucida también por Larrondo[117]. En el exterior se montan con madera de pino los andamios y cimbras para los arcos, la bóveda mayor del pórtico principal y las bóvedas esquifadas de los pórticos menores[118]. Después el maestro albañil, Manuel Larrondo, trabajó «en armar y volver» las bóvedas, que una vez rematadas se jarrearon o guarnecieron[119].

Por otro lado se inician las labores de escultura y la instalación del reloj, pues sin adelantarlas no se podrían ejecutar bien los suelos de los campanarios ni concluir los mostradores y habría que repetir después el andamio para colocar el señalador. Francisco Sabando ejecutó el escudo del frontón[120].

Un informe de finales de octubre de 1799[121] nos ofrece el panorama de una obra casi concluida, las bóvedas de los pórticos habían sido terminadas por los albañiles y sólo les quedaba tirar dos tabiques que formasen el tránsito sobre la bóveda grande para comunicar las dos torres, dejando cerrado el resto de ella con el objeto de evitar que «la ensuciasen los criados o familiares del campanero». Esta bóveda se adornó con molduras de yeso ejecutadas por Antonio Malluguiza y terminada esta labor no se procedió a desmontar los andamios porque una vez bien seca «se le daría el blanco igual que corresponde». Fue

el maestro pintor y dorador Manuel de Munar, el encargado de pintar las bóvedas del pórtico con una mezcla de yeso blanco y sombra de Venecia, ocre, acíbar, cola y vinagre para igualar el blanco de todas ellas[122].

La cubierta exterior de los pórticos se realizó con mucho cuidado de forma que vertiesen las aguas con seguridad y sin afear el edificio. Para la armadura del tejado del pórtico se compran 16 tablas de roble y ante la escasez de tejas, el Cabildo solicitó a la Real Hacienda cuatro mil unidades, obligándose a devolverlas en cuanto se fabricasen, para que fuesen empleadas en los reparos de fortificación de la Plaza y su ciudadela durante el verano[123]. Las gradas y el enlosado de los pórticos, realizados también con piedra de Unzué, estaban ya terminados a excepción de los portillos que no podían trabajarse porque estorbaban los andamios.

En verano de 1799 se habían cerrado los tres rosetones de la fachada, la ventana del coro de San Juan y los dos vanos apuntados del último tramo de la nave mayor con vidrieras emplomadas con sus marcos de hierro y protegidas por redes y barras[124].

Las puertas principales se hicieron de caoba, para ello se compraron en Bilbao 383 arrobas y cuarto de madera que costaron 6.198 reales[125]. El ensamblador Agustín de Egurbide se trasladó desde esta ciudad para realizar las puertas principales y con él trabajaron cinco carpinteros ensambladores más[126]. Se había calculado que la puerta grande necesitaba 84 clavos de bronce dorado «de oro molido a fuego» y las pequeñas 128 de tamaño más reducido y de menor trabajo[127]. El tallista Malluguiza ejecutó modelos de los clavos en madera conforme al dibujo que se le dio[128] y el platero Pedro Antonio Sassa se obligó a realizarlos con su espiga de hierro pero doblando el número de óbolos estriados en la cabeza; ejecutó también las seis manillas, seis rosetas y otros tantos escudos de las cerrajas de las tres puertas principales[129]. Los herrajes de las puertas corrieron a cargo de Lázaro Gárrriz[130]. Para terminar las puertas de la catedral, Ochandátegui presentó un diseño para el cancel, que aprovechando la madera de pino y comprando nogal para sus paneles y adornos, costaría unos seiscientos pesos[131].

Las torres se remataron con dos bolas o globos de cobre que se encargaron al maestro latonero Joseph Marcout[132]. Manuel Munar se encargó de pintar y dorar las bolas y veletas que rematan las torres y la cruz sobre el frontón.

Las obras concluyeron en el año 1800. El coste total de la fachada principal de la Iglesia Catedral iniciada el 6 de junio de 1783 y finalizadas el 28 de diciembre de 1800 fue de 1.707.231 reales (213.403 pesos y 7 reales)[133], que salieron exclusivamente de los fondos de los canónigos y de algún donativo[134].

La Escultura

«La escultura de los quatro Santos, Honesto, Saturnino, Fermín y Francisco Javier; los Apostoles Pedro y Pablo; bajorrelieve de la Asunción, y los dos Angeles del frontispicio superior, debe ser ejecutada por escultor habil, y no siendo asi es mejor no hacerla, dejandola para despuès y suspendiendose por ahora este gasto» [135]: este texto es un fragmento de la reducida memoria presentada por Ventura Rodríguez junto a su proyecto en febrero de 1783, en donde nos describe el programa iconográfico de la fachada y claramente justifica las tardías decisiones tomadas en este tema por el cabildo. El mismo Samaniego pocos días más tarde, declaraba que la fachada propuesta por Rodríguez se adornaba con varias estatuas y un bajorrelieve que «verdaderamente la hacen rica y majes-

tuosa», si bien podía retrasarse su ejecución o no hacerse nunca sin que ello perjudicase a la hermosura del nuevo frontis; en este sentido, aseguraba el arquitecto que, suprimido el gasto de la escultura, el coste de la obra no excedería el de los primeros proyectos presentados[136]. Es decir, desde el primer momento se pone en cuestión su realización.

Aprobado el proyecto y recién iniciada la construcción, el escultor José Rodríguez, discípulo de Felipe Castro, solicitó al cabildo que le contratase para realizar la escultura de la fachada, presentando como mérito una relación de las obras realizadas en otras catedrales como la de Ávila y también en la Corte, donde trabajó una fuente para el infante don Gabriel y el Panteón de don Manuel Ventura Figueroa[137]. Posiblemente era demasiado pronto para tratar de la escultura y este memorial cayó en el olvido. En 1791, cuando las obras estaban bastante adelantadas, Ochandátegui empezó a plantear este tema, indicando que antes de dar comunicación por el nuevo pórtico debería colocarse al menos el medallón sobre la puerta principal. Así mismo, expuso al cabildo que la ejecución de las esculturas propuestas en el diseño de Rodríguez exigiría bastante tiempo y previamente había que formar sus modelos, contratar el artista y elegir la piedra adecuada[138]. Haciéndose eco de esta preocupación, y muy posiblemente como consecuencia de las conversaciones con el Director de la obra, don Manuel Martín Rodríguez en su ya mencionado informe de 1791 recomendó a don Juan Adán[139], Teniente Director de la Academia de San Fernando, escultor de habilidad acreditada dentro y fuera de la Corte, ofreciéndose para proporcionar al mismo las medidas y croquis necesarios con arreglo al borrador original de la fachada[140].

El Cabildo, temeroso de que la ejecución por un académico de la Corte fuera muy costosa, debió encargar a Ochandátegui que meditase sobre la forma de hacer la escultura con la perfección que requería por algún maestro del país. Al parecer, no encontraron ninguno formado «en buenas escuelas y exercitado en buenos ejemplares a vista de obras y modelos de donde se adquieren el buen gusto y la Reglas del Arte», por lo que necesariamente se orientaron hacia los profesores de la Academia y para que no resultasen excesivamente gravosos se ajustaría su estancia en Pamplona al mínimo necesario, poniéndose a su disposición canteros y tallistas que trabajarían bajo su dirección. Naturalmente se le facilitaría también la piedra de la calidad adecuada, que para la escultura de la Asunción sobre la puerta y los apóstoles Pedro y Pablo de los nichos debía ser de un grano y finura que hasta el momento no se había encontrado en las proximidades de Pamplona, pero para las seis figuras que iban a colocarse en el remate de la fachada podría emplearse la piedra del lugar de Gulina, a menos de tres leguas de la ciudad. De esta forma se consideró que podrían ejecutarse cada una de las esculturas por dos mil pesos[141].

No se tomó ninguna decisión, a pesar de que era indispensable la colocación de las figuras altas antes de quitar los andamios. Esta situación continúa hasta diciembre de 1793 cuando, estando prácticamente concluida la obra exterior, Ochandátegui ofreció al cabildo su opinión sobre la necesidad o no de hacer las esculturas «en los remates de las citadas fachadas se deja conocer demasiado la falta que hace o mas bien el complemento y realce que daría la escultura denotada por el diseño, siendo tanto mas sensible el ver la obra sin este adorno, por cuanto que parece que queda condenada a carecer de él para siempre». Sin duda estaba convencido de que cerradas las bóvedas de la iglesia y pórtico por donde debieran subirse las estatuas, sería de gran dificultad y enorme coste colocarlas en su lugar[142].

Esta declaración tiene consecuencias inmediatas, pues poco tiempo después se redacta un «Papel de Instrucción» en el que, basándose en el diseño de Rodríguez, se descri-

ben las esculturas y detallan las condiciones para su ejecución[143]. Sobre el cuerpo ático de la fachada nueva se colocarían dos ángeles de cuatro varas castellanas de altura, aunque por estar puestos de rodillas en oración mirando a la cruz de remate se elevarían menos y las esculturas de los santos Saturnino, Fermín, Javier y Honesto, todas ellas de pie y de una altura similar a las anteriores, rematarían el pórtico principal dispuestas a eje con las columnas. Debían trabajarse todas ellas sobre buenos modelos y estudios, y por manos maestras, pero no era necesario concluirse con finura sino «mas bien necesita omitir ciertas menudencias según lo pide la optica», teniendo en cuenta que iban a contemplarse a gran distancia, mas de cien pies castellanos las primeras y unos sesenta pies las segundas. Se ejecutarían en buena piedra dispuesta por la catedral en el taller, siendo asimismo de su cargo el subir toda la escultura al lugar donde debe colocarse.

De inmediato se van presentando una serie de escultores dispuestos a realizar las figuras, el primer memorial está firmado por Julián de San Martín[144], profesor de escultura y académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando, que gozaba de gran prestigio por su «celeridad en el trabajo, equidad en los precios, exactitud en los tratos; se ofrece a trasladarse a Pamplona para realizar los ángeles por ochenta mil reales y los cuatro santos por ciento veinte mil, haciendo previamente los modelos y estudios necesarios[145]. Por las mismas fechas, se presenta otro académico, Alfonso Bergaz[146], profesor de escultura y primer Teniente Director de la Real Academia de San Fernando, muy experimentado en este tipo de obras al haber intervenido en las fuentes del Prado y en diferentes fachadas de templos. Tras alabar la instrucción de la catedral de Pamplona por tener en cuenta la distancia a la que deberían contemplarse las esculturas, ya que ello condiciona las actitudes y el claroscuro de las mismas, se compromete a ejecutar por cuarenta mil reales cada uno de los ángeles y por cuarenta y cinco mil los santos, siendo de su cuenta los modelos, moldes y vaciados que para éstos se necesitan[147]. También Josef de Folch, escultor no académico pero recomendado como «mozo de gran habilidad», se ofrecía a realizar los ángeles por 21.000 reales y cada uno de los santos por treinta mil[148]. A pesar de todas estas propuestas, por segunda vez el silencio del Cabildo deja el tema de la escultura sin resolver.

En mayo de 1797, cuando ya estaban a punto de cubrirse el nuevo tramo interior y los pórticos, vuelve a insistir Ochandátegui en la necesidad de ejecutar e instalar la escultura antes de rematarse la cubierta. En este momento ya no se habla de todas las esculturas del diseño de Rodríguez, sino tan sólo de los ángeles y el medallón sobre la puerta principal, y de nuevo repite que de no hacerse por un escultor de mérito, sería mejor no realizarlas[149]. Por otro lado se había encargado ya la ejecución del escudo del frontón a Francisco Sabando, quien realizó primero un modelo de madera para labrarlo después en piedra con sus cartelas[150]. Finalmente, Julián de San Martín se hizo cargo de las esculturas, tanto del relieve como de los dos ángeles o mancebos en acto de adoración por treinta mil reales, siendo de su cuenta pagar todos los jornales de los oficiales canteros y demás que pudieran originarse, pero entregándole la catedral la piedra en disposición de poder comenzar la obra. Se le envió a Madrid una muestra del material y para que se sacasen de la cantera las piedras adecuadas formó unos modelos de barro, que una vez supervisados por don Manuel Martín Rodríguez, se remitieron a Pamplona[151]. Cuando la piedra estuvo dispuesta, se trasladó a Pamplona para ejecutarlas, concluyendo estas obras en mayo de 1799[152].

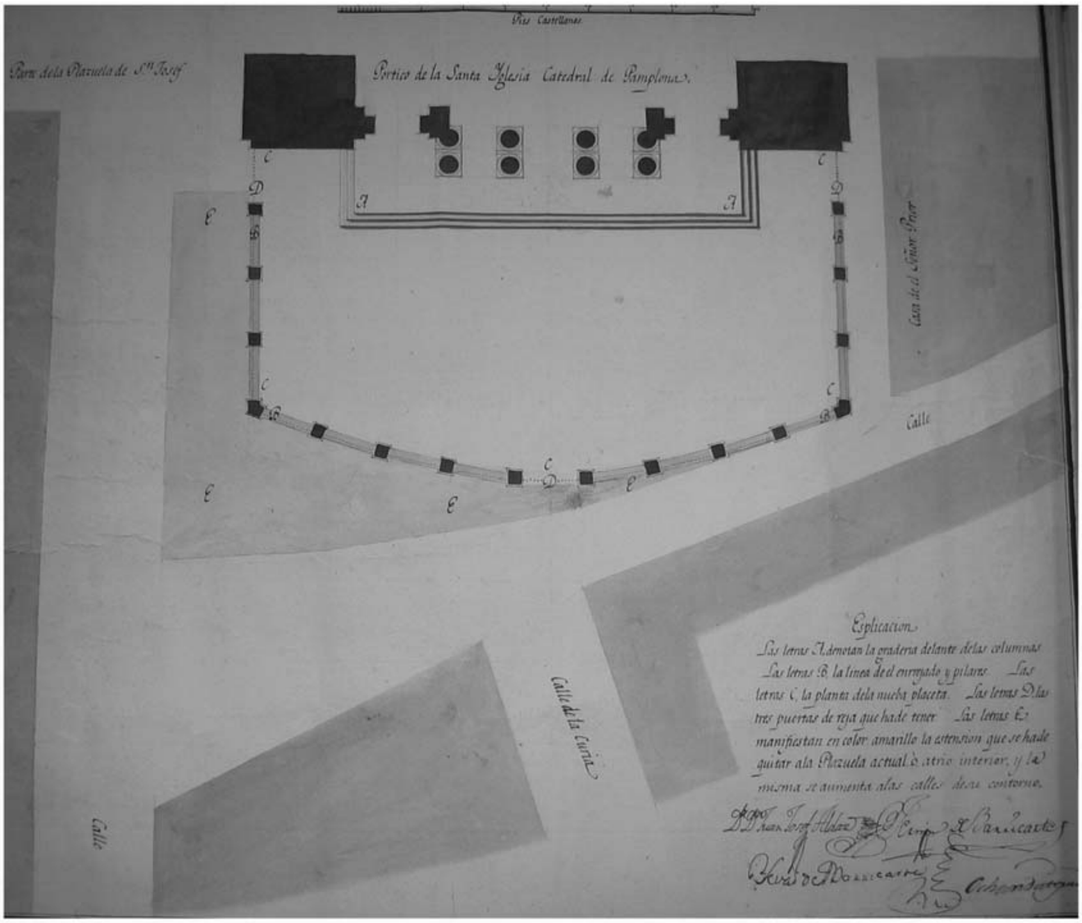
El relieve de la Asunción de la Virgen, titular del templo, no se trabajó en forma de medalla, sino en una pieza rectangular muy bien encajada sobre la puerta principal del

templo. Presenta a la Virgen de la que irradian rayos de luz, elevándose hacia el cielo entre ángeles y querubines dispuestos sobre la base inestable que forman las nubes; se repiten fórmulas compositivas del barroco clasicista, en la línea de los escultores italianos que trabajaban en la Corte como Olivieri, que ejerció una enorme influencia en el medio de la Academia, lo que se manifiesta en el modelado de los cuerpos, rostros y telas. Las figuras se labraron en piedra blanca de la cantera de Olza, utilizándose dos piezas grandes para los cuerpos de los ángeles y tres piedras para las alas[153]. Para su instalación hubo que formar andamios de madera y el medallón de la Asunción se sujetó con una barra de hierro revestida de plomo[154]. Por estas esculturas recibió Julián de San Martín 43.937 reales vellón que le fueron librando en diferentes plazos de abril de 1798 a enero de 1799[155].

Otro escultor Manuel Bautista Ontañón, natural de Pamplona y profesor del Arte de la Escultura empleado por la Real Academia de San Fernando, se ofreció en septiembre 1797 a realizar las esculturas de san Pedro y san Pablo para los nichos de la fachada interior, comprometiéndose a hacer modelos que presentaría a la Academia para su aprobación. Su propuesta económica fue inmejorable, porque estaba dispuesto a rebajar la cuarta parte de su valor justo y a cobrar su trabajo en ocho años[156]. Era la primera vez que alguien se ofrecía para labrar estas esculturas, pero no llegaron a realizarse y las hornacinas quedaron vacías. Tampoco se ejecutaron las figuras de los santos Honesto, Saturnino, Fermín y Francisco Javier. Para costear las esculturas de la fachada los señores capitulares fueron entregando ciertas cantidades de dinero, entre ellos destacó la aportación del ya difunto en ese momento Arcediano de la Cámara, Francisco Javier Amigot, que ascendía a 4.250 reales y la misma cantidad aportó el Arcediano de la Tabla; el Prior de la Santa Iglesia Catedral, Judas Pérez de Tafalla entregó 1.700 reales, 425 don Domingo Bernedo, y junto con otras entregas llegaron a 12.653 reales que se entregaron a don Julián de San Martín por el medallón de la Asunción que había realizado para la fachada[157].

El Atrio

Una nota manuscrita junto al diseño original nos ofrece la única indicación hecha por Ventura Rodríguez sobre el espacio que debía preceder a la fachada «para dar las cinco gradas al Pórtico se rebajará el terreno respecto de hallarse elevado, porque al templo se debe entrar subiendo y se le da decoro y dignidad». En diciembre de 1791 se plantea por primera vez la obra de rebajar el terreno delante de la nueva fachada para formar un atrio cerrado por una cerca[158], pero hasta varios años después, 1799, no llega a formarse diseño y presupuesto de la Placeta de la Iglesia; la obra consistía en rebajar el terreno para descubrir las tres gradas del pórtico y hacer un desmonte delante de la fachada y plazuela de San José con el fin de conseguir la superficie para el atrio, que se empedraría y cercaría. El diseño presentado por Ochandátegui nos muestra la planta de una plaza regular cuyos lados prolongan las líneas de contorno exterior de las torres, rematando en un tercer lado de trazado curvo, con una superficie de 140 por 80 pies castellanos. El cerramiento está formado por un zócalo de piedra sobre el que montan catorce pilares de sección cuadrada y dos angulares, entre los que corre una reja de hierro; se abren tres puertas, la principal a eje con el del pórtico y dos laterales junto a las torres [159] (il. 10). El proyecto materializó plenamente los deseos del Cabildo «con motivo de la suntuosa



10. Santos Ángel de Ochandátegui, *Proyecto para el nuevo Atrio de la Catedral de Pamplona.* Archivo de la Catedral de Pamplona.

magnifica obra de el frontis y torres de dicha Santa Iglesia se ha dado nueva forma, aspecto y configuración al Atrio de la Misma»[160]. El espacio acotado ofrecería una solemne antesala de la nueva fachada al regularizar el entorno urbano de la misma; para ello hubo que recortar la superficie de la antigua plazuela, donando al ayuntamiento el terreno sobrante como se especifica en el diseño, lo cual quedó reflejado en un documento que recoge con exactitud las dimensiones del suelo cedido a la ciudad al quedar fuera del nuevo atrio[161]. El presupuesto total de la obra era de 67.500 reales[162].

Poco tiempo después Martín Goñi, afincado cerca de las canteras en el lugar de Muru Artederreta , se comprometió a arrancar y devastar las losas de piedra de Unzué por cuatro reales y medio la pieza cuadrada y las piedras de los pilares por un real fuerte el pie cúbico; mientras que una ferrería de Tolosa haría el enrejado, tras haber remitido Ochandátegui una copia del dibujo y modelos ejecutados en madera para que enviasen piezas de muestra[163]. Enseguida se abordó la excavación de tierra en la plazuela[164] y durante ese invierno se fueron labrando las losas de piedra; el asiento del enlosado exterior se inició ya en la primavera de 1800[165].

Por las mismas fechas se va haciendo el enrejado a cargo de José Antonio Lizarzaburu[166], vecino de Tolosa, con arreglo al plan y condiciones dispuestas por el Director. Consta de

tres puertas, que llegaron armadas a la obra, y 14 tramos cada uno de ellos con 24 barras. Por este trabajo cobró 41.828 reales aunque en el momento de su entrega se observaron ciertos defectos. Los herrajes y retoques de la reja para su ajuste fueron ejecutados por Lázaro Gárriz[167]. Por último, se pintó de negro al óleo para proteger el hierro del agua y al mismo tiempo se pintaron también las puertas y ventanas de las torres y los números del reloj solar[168]. Finalmente, la reja quedó formada por cortinas de barrotes verticales rematadas por una sencilla greca horizontal y elementos puntiagudos de coronación, separadas por pilares de frentes cajeados rematados por jarrones.

El resultado de todos estos trabajos fue un Atrio perfectamente enlosado y cerrado por una verja, que sin duda ennoblece la magnífica fachada de Ventura Rodríguez. Con esta nueva plazuela de Santa María, Ochandátegui da por concluida la obra de la Fachada en enero de 1801 y expresa al Cabildo «su gratitud por el favor que ha merecido en confiarle la direccion de un edificio de tanta importancia»[169].

La Fachada vista por sus contemporáneos

La primera valoración sobre el proyecto de Ventura Rodríguez es de Felipe Samaniego que tras recibir el diseño, lo comunicó al cabildo con el siguiente comentario: «en ninguna Catedral de España hay Fachada que se le iguale, porque esta es del mejor gusto de Arquitectura y comparable con lo mejor que se conoce [...] ha adornado y enriquecido con varias estatuas, remates y un Bajo-relieve de Escultura que verdaderamente la hacen rica y majestuosa»[170]. Pocos días después, el Prior y Cabildo de la catedral al conocer el dibujo de la fachada se muestran totalmente satisfechos y lo expresan con estas palabras: «a la verdad ha llenado cumplidamente nuestros deseos y esperanzas»[171]. Verdaderamente Ventura Rodríguez consiguió materializar en el diseño todo lo que quería expresarse por medio del nuevo frontispicio.

Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando y hombre de gran influencia en esa institución, en su obra *Viaje fuera de España*, 1785, nos ofrece su opinión sobre el proyecto y la nueva fachada, cuya construcción acababa de iniciarse: «ha formado muy buenos dibujos el Arquitecto D. Ventura Rodríguez, y consisten en un pórtico de tres ingresos, adornado interiormente de pilastras, y en lo exterior de cuatro columnas de orden corintio. En dicho portico se han de poner estatuas, y la Asunción sobre la puerta del medio. En un sotabanco, y perpendiculares a las columnas también habra estatuas de los Santos Patronos, y rematara en una Cruz con dos Angeles adorandola, comprendido todo entre dos torres de los lados, que han de tener cuatro cuerpos. La fachada tendrá otro cuerpo retirado del pórtico con su frontispicio».

Estas impresiones favorables de personas vinculadas a los círculos ilustrados y a la Academia de Bellas Artes contrastan con los juicios de ciertos maestros locales mucho más enraizados en la tradición barroca. Destaca en este sentido la durísima crítica realizada por Vicente de Arizu en su *Manuscrito de Arquitectura*[172], que al referirse a la nueva fachada afirma: *allo que es muy biejo y que nada tiene de nuevo, pues sigue al parecer al Segundo tomo de Andrea Paladio, según la basa que ha puesto ante curga y las colunas sueltas*. Emite su dictamen en 1785 cuando se estaba planteando el pórtico principal con las basas de las columnas, que es lo único que pudo ver. De sus palabras se desprende un total desconocimiento de la nueva arquitectura académica, fundamentalmente por el rechazo al uso de las columnas exentas, que considera poco seguras y muy difícil enlazar con la fábrica «en obras de tanta altura

y gravedad», haciendo sin embargo una encendida defensa de los órdenes «abrazados a las paredes, con dos tercios de buelo como enseña la experiencia».

Estos comentarios revelan ciertos resentimientos hacia el maestro Ochandátegui al que llega a confundir con el autor del proyecto, haciéndole responsable de la planta, de la utilización de columnas, de sus proporciones y finalmente de la falta de solidez de la fábrica. Esta declaración debió llegar a oídos del cabildo, pues nos consta que el Prior tenía en su poder un escrito de estas fechas[173] relativo a la dificultad de cerrar el arquitrabe del pórtico y muy posiblemente estas críticas estarían relacionadas con las que más tarde hacen públicas Olóriz y Albella.

Terminada la obra de la fachada, las opiniones del obispo y los canónigos siguen siendo muy favorables y tenemos repetidos testimonios en este sentido, como el de don Veremundo Arias Teixeiro, obispo de la diócesis de 1804 a 1815, que declaró al hablar de su iglesia: «catedral que ahora es mas bella a causa de la nueva fachada construida recientemente en forma de un portico grandioso. Las dos nuevas torres son bellisimas»[174]. En esta línea de alabanza se manifiesta el *Diccionario Geográfico-Histórico de España*, editado por la Real Academia de la Historia, en donde al describir Pamplona y sus monumentos en 1801[175], dedica a la fachada un extenso párrafo que reproducimos porque manifiesta muy justamente el impacto de esta obra destacando en el panorama general de la ciudad: «La nueba fachada de esta Iglesia se compone de un portico mui grandioso, formado por ocho columnas colosales de el orden corintio, las quales, pareadas al fondo, presentan una columnata tetrástilos de frente, y reciben su frontispicio que debe rematar con estatuas tambien colosales. Los estremos de la fachada constan de dos torres de arquitectura analoga al portico, aunque menos rica, y delante de esta fachada se ha formado un atrio magnífico, cercado de enrejados de fierro de buen carácter, entre pilares que rematan con hermosos jarrones, y el pido enlosado prolijamente. Y toda la obra se ha construido con tal orden, esmero, y gusto, que no se duda en reconocerla por una de las mas bellas y magníficas de España. Esta grande obra se ha ejecutado por el arquitecto Angel de Ochandátegui, sobre diseños de Dn. Bentura Rodríguez». A nuestro juicio este texto muestra la admiración por la primera obra académica ejecutada en la ciudad, por su gran entidad destacaba en un entorno arquitectónico bastante cuidado y jalonado por algunas construcciones medievales, renacentistas y barrocas, pero en el que la mayoría de los edificios de carácter público como el Pósito de Trigo, el Hospital General, el Hospicio, el Palacio del Virrey, la Casa de los Consejos, Archivos y Cárceles Reales, la Casa de la Moneda…presentaban un aspecto pobre y poco monumental. A lo largo del siglo XIX, esta obra singular mereció comentarios de las diferentes personas que visitaron Pamplona, muchos fueron favorables como se refleja en el *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico* de Pascual Madoz. Sin embargo, el romanticismo con su revalorización de lo medieval, desató graves críticas a la intervención de Ventura Rodríguez.

Hoy contemplamos la fachada de la catedral de Pamplona como un ejemplo muy representativo de la última etapa de Ventura Rodríguez, ejecutada por su discípulo Ochandátegui, quien supo interpretar magníficamente el diseño y dirigir la construcción con excelentes materiales y técnicas constructivas aprendidas en la práctica del oficio. Demostró este maestro un buen conocimiento de la teoría de la arquitectura, manejando libros y tratados que muy posiblemente tenía en su biblioteca particular, y utilizó acertadamente materiales como el hierro para dar estabilidad a los pórticos adintelados, como se hacía en las principales obras arquitectónicas de Europa y España. Esta obra se enfila en la serie fachadas catedralicias construidas en los siglos XVIII, XIX e incluso los primeros

años del XX para cerrar fábricas medievales con las que debían enlazar adecuadamente. Cada una de ellas se trazó siguiendo las directrices estéticas del momento y encierran procesos de gestación y construcción verdaderamente complejos. Con la fachada de Pamplona el mundo de la Academia entra en Navarra, determinando a partir de entonces las nuevas formas artísticas en la ciudad.

NOTAS

1. TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Etapas de la construcción de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, (1947), pp. 9-11. LAMBERT, E., «La Catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, (1951), pp. 10-35. MARTINEZ DE AGUIRRE, Javier, *Arte y Monarquía en Navarra: 1328-1485*, 1987.
2. GOÑI GAZTAMBIDE, José, *Historia de los obispos de Pamplona*, t. VII, 1991 pp. 287 y 290.
3. Afirmación de Sandoval que más tarde recoge el cronista Francisco de Alerón, citado por YÁRNOZ, José, *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1944, p. 30.
4. Archivo de la Catedral de Pamplona (en adelante A.C.P.), Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, carta de Ochandátegui fechada el 21 de abril de 1790.
5. A.C.P., Sindicatura 1021/1, núm. 2, declaración de Larrondo sobre la obra de la torre, 15 de febrero de 1781. GOÑI GAZTAMBIDE, José, *op. cit*., 1991, t. VII, p. 182. En 1721 José de Goyeneche, cantero hizo una chimenea y cocina en la torre campanario para que el campanero que allí habitaba pudiera hacer fuego.
6. A.C.P. En la documentación no se hace alusión a la reutilización de piedra de sillería ni tampoco de su venta o traslado, sin embargo en caja 1133/7, núms. 44 y 48, 19 de febrero de 1794, los macizos de las torres viejas dieron una porción considerable de piedra mampostería, unas 1000 carretadas, que se vende para las Obras Reales. A.C.P., Contaduría, caja 1133/4. Las cuentas ofrecen noticias sobre la venta de la piedra vieja para la obra de fortificaciones de Pamplona que «consistió en 1.353 carretadas de mampostería ajustadas a 10 reales vellón que importan 13.353 reales y 20 carretadas de sillarejo a 20 reales que valen 400 reales cuias dos partidas suman en total el valor de 13.930 reales vellón que componen reales de plata fuertes», firmadas el 19 y el 23 de diciembre de 1796. A.C.P., caja 1137/2. Se han prestado para la obra de Fuentes desperdicios de la obra vieja, 169 carretadas.
7. GOÑI GAZTAMBIDE, José, *op. cit*., 1991, t. VII, p. 290.
8. A.C.P., caja 1196, expedientes de obras menores y reparaciones en la fábrica y patrimonio de la catedral, 1682-1817, expediente 15, condiciones para hacer las obras en la torre de las campanas y chapitel, 1771. Caja 1133/7, núm. 6, se comienza la demolición de la vieja fachada «derruyendo la parte de ladrillo», 8 de mayo de 1784.
9. A.C.P., caja 1196, expedientes de obras menores en la Fábrica y Patrimonio de la Catedral, 1682-1817, expediente núm. 9.
10. A.C.P., Sindicatura 1021/2, núm. 10, carta fechada el 25 de abril de 1782: «[...] ha mucho tiempo que nos hallamos con vivas ansias de hacer en esta nuestra Iglesia un frontispicio y dos torres que corresponda ala magnificencia y hermosura del resto de su Fábrica, pero la falta de arbitrios no nos ha permitido el logro de nuestro deseos […]», y Libro de Acuerdos capitulares, 21 de febrero de 1782.
11. A.C.P., Libro de acuerdos capitulares, 1781-1793, folio 65 y siguientes. Escrito firmado por el Prior, 23 de marzo de 1783. GOÑI GAZTAMBIDE, José*, op. cit.,* t. VII, 1991, p. 625, testamento fechado el 3 de marzo de 1753, que revoca todos los testamentos anteriores.
12. FERNÁNDEZ GRACIA, Fernando, «Barroco», en *La Catedral de Pamplona*, tomo II, 1994, pp. 39 y 40, da a conocer este diseño conservado en una colección particular. Así mismo, el autor sostiene que es posible que el diseño fuese trazado algunos años antes, en 1753. AZANZA LÓPEZ, José Javier, «El manuscrito de Arquitectura de Vicente de Arizu, Maestro de Obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X (1997-1998), pp. 231-255. ANDUEZA UNANUA, Pilar, *La Arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII: familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, 2004, pp. 198- 201, trata la figura de este maestro de obras como tracista de una de casas principales de mayorazgo construidas en Pamplona en el siglo XVIII, la del indiano Juan Francisco Navarro.
13. A.C.P., Libro de Acuerdos Capitulares, 1781-1793, 21 de febrero de 1782, folio 15.
14. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1781 y siggs., 4 de marzo de 1782, caja 1133/7, núm. 20, papel citado en una carta firmada por Ochandátegui y fechada el 14 de enero de 1790.
15. PONZ, Antonio, *Viaje de España*, «Prólogo» al tomo VII, Madrid, 1785.

16. A.C.P., Libro de Acuerdos Capitulares, 1781-1793, fol. 20, 12 de abril de 1782. Sindicatura 1021/2, núm. 10, carta fechada el 25 de abril de 1782, carta del cabildo fechada el 2 de julio de 1782.
17. Tomó posesión de su dignidad el 6 de abril de 1752 (libro de Fábrica, 723-766, f. 102v) llegó a ser traductor oficial de textos latinos y director provisional de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid, lector de Hobbes, Spinoza, Bayle, Voltaire, Diderot, Roussseau…, tuvo dificultades con la Inquisición (1792). Prestó relevantes servicios al Cabildo catedral de Pamplona. Falleció el 8 de marzo de 1796. Datos biográficos tomados de GOÑI GAZTAMBIDE, José, *op. cit.,* tomo VII, p. 487. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, «Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la Historia del Arte Navarro», *Príncipe de Viana*, núm. 231 (2004), completa la biografía de Felipe Samaniego.
18. A.C.P., Sindicatura 1021/2, núm. 14, carta del Arcediano de Valdonsella fechada el 13 de mayo de 1782.
19. A.C.P., Sindicatura 1021/2, núm. 12, carta del cabildo fechada el 11 de mayo de 1782 y núm. 26, carta del cabildo fechada el 20 de julio de 1782.
20. A.C.P., Sindicatura, papel de Antonio Ponz a Samaniego, fechado el 24 de agosto de 1782.
21. A.C.P., Sindicatura 1021/2, núm. 26 papel de Antonio Ponz a Felipe Samaniego, Arcediano de Valdonsella fechado el 14 de agosto de 1782. A.S.F. Junta ordinaria de 1 de septiembre de 1782.
22. A.C.P., Planos, caja 1-29, Dibujo núm. 1, «Primera ynventiva de la fachada de la catedral de Pamplona ydeada por el archirecto de S.M. don Juan Lorenzo Catalán», s.f.; algunos elementos de esta fachada están presentes en uno de los diseños que Catalán diseñó para la capilla de San Fermín de Pamplona en 1765 y que fue publicado por MOLINS MUGUETA, José Luis, *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo*, Pamplona, 1974. Aunque carecemos de datos documentados, es posible que este diseño para la fachada de la catedral de Pamplona hubiera sido delineado en tiempo del obispo Gaspar de Miranda, porque coincide con los años de máxima actividad del maestro Catalán en Pamplona.
23. A.C.P., Planos, caja 1-29, dibujo núm. 2, «Dibujo de una fachada proporcionada a la Santa Iglesia Catedral ideada y dibujada por el Subtte del Cpo. De Artilleria don Jph. Sanchez Salvador», y núm. 3 sin firma y con la anotación «Dibujado por un aficionado».
24. A.C.P., Sindicatura, caja 1022/1, núm. 30, carta de Francisco de Ugartemendía y Juan Ascensio Chorroco firmada en San Sebastián el 26 de julio de 1784.
25. A.C.P., Planos, caja 1-29, dibujo núm. 6, firmado por Francisco de Ugartemendía. Se conoce la intervención de este maestro en la regulación de los daños causados por la guerra de la Convención en la ferrería de Amaroz en 1796, en la ermita de San Isidro de Erdoizta y en el retablo de la iglesia de San Bartolomé de Elgoibar.
26. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 20: este dato nos lo proporciona Ochandátegui en una carta fechada el 14 de enero de 1790.
27. A.C.P., Sindicatura 1021/2, núm. 26, papel de oficio de Antonio Ponz a Felipe Samaniego fechado el 14 de agosto de 1782, y papel confidencial de Ponz a Samaniego fechado 24 de agosto de 1782.
28. A.C.P., Libro de Acuerdos Capitulares, 1781-1793, 30 de agosto de 1782, fol. 35 v.
29. A.C.P., Sindicatura 1021/2, núm. 30, carta del Arcediano de Valdonsella al Cabildo fechada el 12 de septiembre de 1782.
30. CHUECA GOITIA, Fernando, «Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana», *Archivo Español de* Arte, núm. 52 (1942), pp.185-210. CERVERA, Luis, «Ventura Rodríguez, Maestro Mayor de obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua», *Academia,* 54 (1982), pp. 33-78. QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *La Arquitectura y los Arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983. VV.AA. *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1983.
31. LARUMBE MARTÍN, María, *El Academicismo y la Arquitectura del siglo XIX en Navarra,* Pamplona, 1990: a Pamplona había llegado el 30 de octubre de 1780 para reconocer el terreno y el trayecto que debían seguir las aguas.
32. A.C.P., Sindicatura 1021/2, nº 30, 12 de septiembre de 1782.
33. A.C.P., Libro de Acuerdos Capitulares, 1781-1793, f. 44, 28 de octubre de 1782. Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782-1824, caja 1133/7, núm. 1.
34. A.C.P., Planos, el proyecto se conserva enmarcado en el archivo de la catedral de Pamplona.
35. A.C.P., Sindicatura 1021/3, núm. 8, papel de Ventura Rodríguez al Arcediano de la Valdonsella, Felipe Samaniego, firmada en Madrid a 5 de febrero de 1783.
36. A.C.P., Libro de Acuerdos Capitulares, 1781-1793, f. 53. Sindicatura 1021/3, núm. 8, recibo firmado por Rodríguez en Madrid a 8 de febrero de 1783.
37. El proyecto de la Fachada de la catedral de Ventura Rodríguez ha sido estudiado por diferentes investigadores que lo han abordado desde distintos puntos de vista: YARNOZ LARROSA, *Ventura Rodríguez y su obra en* Navarra, 1944; GOÑI GAZTAMBIDE, «La fachada de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, (1970); LARUMBE MARTIN, *El Academicismo y la Arquitectura del siglo XIX en Navarra*, 1990; LARUMBE MARTÍN, «Neoclasicismo», en *La Catedral*

de Pamplona, vol. II, 1994; LORDA, «Fachada de la catedral de Pamplona: sus temas compositivos», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio*, núm. 1 (2006).

38. MARIAS, Fernando, «Ventura Rodríguez en Toledo (1772-1785)», en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, 1985, pp. 61-96.
39. A.C.P., Libro de Acuerdos Capitulares, 1781-1793, fol. 65 y siguientes, 23 de marzo de 1783.
40. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 3, 24 de mayo de 1783. La actividad del maestro Ochandátegui se estudia en LARUMBE, *op.cit.*, 1990, pp. 116-185.
41. A.C.P., Sindicatura 1021/3, núm. 8, carta de Ventura Rodríguez fechada el 5 de febrero de 1783.
42. A.C.P., Libro de Acuerdos Capitulares, 1781-1793, f. 69v., 6 de junio de 1783. Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 20, carta de Ochandátegui fechada el 14 de enero de 1790: «no se me ha comunicado otra instrucción ni orden que la de haberme franqueado el diseño que se sigue, manifestándome verbalmente que había mercido a V.S. la confianza y honor de encargarme su direccion en los terminos que explique por un papel que se me mando formar».
43. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm.4, 14 de julio de 1783, y Libro de Acuerdos Capitulares, 1781-1793, fol. 75 v., 17 de julio de 1783.
44. A.C.P., Sindicatura 1022/1, núm. 12, carta del Cabildo al Colector General de Expolios, fechada en 21 de febrero de 1784.
45. En el diseño de la fachada fechado el 5 de febrero de 1783 se reflejan en tinta muy tenue las construcciones de la casa prioral que debían ser demolidas para la construcción de la nueva fachada. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 5, carta de Ochandátegui fechada en 28 de agosto de 1783, y Libro de Acuerdos capitulares, 1781.1793, fol. 89 v., 29 de agosto de 1783 Ochandátegui presenta un papel con el diseño que ha formado para la nueva habitación que debe hacerse en la casa Prioral.
46. Agustín de Lezo y Palomeque fue obispo de Pamplona de 1779 a 1783. Durante su corto gobierno mostró un desvío injustificado hacia el cabildo catedralicio, en GOÑI GAZTAMBIDE, José, *Gran Enciclopedia Navarra*, t. VII, 1990, p. 57. El 29 de mayo de 1783 se decide trasladar el archivo. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares 1781-1793. Sindicatura, 1021/3, núm. 24, carta escrita al obispo por la Junta fechada el 24 de julio de 1783, y contestación al Prior y Cabildo fechada el 2 de agosto de 1783.
47. El 21 de febrero de 1784 se solicita permiso a Pedro Joaquín de Murcia, Colector General de Expolios para la traslación de papeles del archivo episcopal a la Librería Vieja de la Santa Iglesia y la contestación dando su consentimiento está fechada en 28 de febrero de 1784, A.C.P., Sindicatura 1022/1, núm. 12 y A.C.P. Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782, caja 1133/7, núm.6, 5 de marzo de 1784.
48. A.C.P., Libro de Acuerdos Capitulares, 1781-1793, f. 94, 19 de septiembre de 1783.
49. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 5, 28 de agosto de 1783.
50. Carta de Ochandategui fechada el 28 de agosto de 1783 y 18 de junio de 1784, A.C.P. Fábrica, caja 1133/7, n.os 5 y 8, y Libro de Acuerdos Capitulares 1781-1793, f .89 v. 29 de agosto de 1783.
51. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la Fachada y Torres de la Catedral, caja 1133/4, carta de Ochandátegui: «desde el verano de 1783 en que dio principio el acopio de materiales y otras providencias para la misma Fábrica», sin fecha, pero en el margen se anota que «el cabildo acordó el 2 de marzo de 1786 y mando auto al Sindico». Caja 1133/5, Libranzas pagadas desde el 23 de agosto de 1783 hasta el 2 de julio de 1791. Cuentas y listas de lo abonado a oficiales y peones empleados en la fábrica, 1783 y 1784. Se libran mensualmente 4.000 reales en 1783 y en mayo de 1784 pasan a 8.000.
52. A.C.P., Sindicatura 1022/1, núm. 12, carta del Cabildo al Colector General de Expolios, fechada el 21 de febrero de 1784.
53. A.C.P., Contaduria, Fábrica de la Fachada y Torres de la Catedral, Cuentas y listas de lo abonado a oficiales y peones empleados en la fábrica, 1783 y 1784, caja 1134/1, el traslado de los papeles del archivo se realizó del 22 al 27 de marzo y en abril de 1784 catorce operarios se ocupan del desmonte del enlosado.
54. A.C.P., caja 1134/1, Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 6, carta de Ochandátegui al Cabildo fechada el 8 de mayo de 1784. A.C.P., Sindicatura 1022/1 núm. 27, carta de Francisco Xavier Badaran, Secretario del Tribunal de la Inquisición de Logroño al Prior sobre los sanbenitos antiguos, fechada el 17 de mayo de 1784.
55. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la Fachada y Torres de la Catedral, Cuentas y listas de lo abonado a oficiales y peones empleados en la fábrica, 1784, caja 1134/1: estas operaciones se realizaron de marzo a julio de 1784.
56. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm.7, cartas de Ochandátegui fechadas el 17 de mayo y el 18 de junio de 1784. Se piensa colocar el reloj donde el tejado de la Barbacana, para ello se necesitaría formar un armazón de madera entre dos remates de sus machones, hacer

un cuarto del reloj levantando suelo y tabicando sobre el desván de la Barbería y destinar esta pieza para habitar el que ha de tocar las campanas, rompiendo sus suelos y los de la Cerería para las pesas.

57. A.C.P., Contaduria, Fábrica de la Fachada y Torres de la Catedral, Cuentas y listas de lo abonado a oficiales y peones empleados en la fábrica, 1783 y 1784, caja 1134/1, Salvador de Rivas trabajó los herrajes de la Fábrica como «el erraje del torno mayor que pesa 77 libras y media que se dispuso para bajar las campanas y una brazadera grande con sus claveras y clavija para la polea que se puso enfrente del torno mayor para bajar las campanas con peso de 37 libras».
58. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la Fachada y torres de la Catedral, Cuentas y listas de lo abonado a oficiales y peones empleados en la Fábrica, caja 1134/1, cuenta presentada por Ochandátegui de los caudales recibidos en el año 1784.
59. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 9, carta de Ochandátegui sobre la maniobra de bajar las campanas, fechada el 18 de junio de 1784.
60. A.C.P., Contaduria, Fábrica de la Fachada y Torres de la Catedral, Cuentas del año 1784, caja 1134/1.
61. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 11: así lo organizó Ochandátegui según carta fechada el 1 de agosto de 1784.
62. A.C.P., Sindicatura 1022/1, núm. 42, carta de Ochandátegui al Cabildo fechada el 12 de noviembre de 1784. Carta del Cabildo a Manuel Azlor, Virrey del Reino, fechada el 13 de noviembre de 1784, y contestación concediendo permiso para realizar el cubierto.
63. A.C.P., Contaduria, Fábrica de la Fachada y Torres de la Catedral, Cuentas y listas de lo abonado a oficiales y peones empleados en la fábrica, 1785, caja 1134/2.
64. A.C.P., Sindicatura 1021/3, núm. 8, papel de Ventura Rodríguez fechado el 5 de febrero de 1783.
65. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la Fachada y Torres de la Catedral. Caja 1134/2. Cuentas del año 1785, se le pagan a Salvador Rivas por el herraje para la fábrica. Para remover o acomodar las piedras de las columnas se utilizaron «tornillos» realizados por Lázaro Gárriz.
66. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la Fachada y Torres de la Catedral. Cuentas de lo abonado a oficiales y peones empleados en la Fábrica. 1786: «A Lázaro Gárriz, maestro cerrajero por el pago de […] por recomponer los tornillos que sirven para remover o acomodar las piedras de las columnas echandoles la cuatro manecillas de pretar nuevas, los barrones que se han colocado en toda la fachada o Fábrica de los arcos y sus torres». Las partidas de hierro se trajeron de Tolosa.
67. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral. Cuentas y listas de lo abonado a oficiales y peones empleados en la Fábrica. 1785, caja 1134/2: «en diciembre se conduce una piedra redonda con dos pares de bueies […].38 reales». En 1787, caja 1135/1, «dos piedras grandes para capiteles de las canteras de Unzué», y más tarde «varias piedras redondas».
68. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 14, carta de Ochandátegui al Cabildo fechada el 20 de diciembre de 1786.
69. A.C.P. Sindicatura, 1021/3, núm. 8, carta de Ventura Rodríguez a Felipe Samaniego fechada el 5 de febrero de 1783.
70. A.C.P. Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas de lo abonado a oficiales y peones empleados en la fábrica, caja 1135/2, 1788. Albella y Sabando trabajaron por un salario de 14 reales, Antonio Malluguiza por 5 reales y Belaz por 4 reales, aunque a principios de mayo le pagan 5 reales.
71. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas de lo abonado a oficiales y peones empleados en la fábrica, caja 1135/2, 1788. Juan Ramón de Yeravide, vecino del lugar de Arriba, cobró 8.283 reales vellón por el importe de varias partidas de barrones de hierro construidos en Guipúzcoa para la obra de la fachada y a Lázaro de Gárriz, maestro cerrajero, se le pagaron 400 reales por «hacer el enlace de toda la fábrica dandome el hierro para ello importa el consumo de carbón y trabajo 400 reales». Caja 1135/3, 1789, se le pagó a Juan Yeravide «por tres barrones grandes de hierro desde la provincia a esta ciudad», recibo de 19 de agosto; a Lázaro Gárriz por «enderezar los tres barrones grandes», recibo de 5 de diciembre. Caja 1136/1, 1790, a Lázaro Gárriz, maestro cerrajero se le pagó «por arreglar y caldear los barrones que se colocaron en el arquitrabe del portico y otras labores hechas para la Fábrica, conforme recibo de 15 de julio de 1790»; a Juan de Ygaravide «por el valor y portes del hierro que se coloco en el contorno superior del arquitrabe de dicho portico como resulta de su recibo de 30 de mayo de 1790 se le paguen 2.382 reales». Caja 1138/1, cuenta presentada por Gárriz el 15 de julio de 1790 «por el trabajo de caldear y enlazar 12 barrones que se han colocado en la fachada de la obra sobre los arcos de las columnas».
72. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 20, carta firmada por Ochandátegui el 14 de enero de 1790.
73. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia 1782 y siguientes. Caja 1133/7, núm. 20, carta firmada por Ochandátegui el 14 de enero de 1790.

74. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 21, impreso firmado por José Pablo Olóriz, fechado el 21 de enero de 1790, y carta firmada también por Olóriz el 26 de enero de 1790.
75. Sobre la actividad de este maestro de obras ver LARUMBE, *op. cit.*, 1990, p. 643.
76. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 25, escrito firmado por Francisco Albella, profesor de escultura y arquitectura, fechado el 17 de febrero de 1790.
77. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, aja 1133/7, núm. 27, carta de Ochandátegui fechada el 21 de abril de 1790.
78 . A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 23, 29 de enero de 1790.
79. A.C.P., Sección Planos, *Perfil del Atrio de esta Santa Iglesia Catedral de Pamplona, cortado por la linea A.B. del Plano*, firmado en Pamplona a 26 de febrero de 1790 por Francisco Albella.
80. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 22, escrito de Ochandátegui que no está firmado, fechado el 23 de enero de 1790.
81. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 27, escrito firmado por Ochandátegui, fechado el 21 de abril de 1790.
82. Sobre la formación y trayectoria profesional de este arquitecto ver LARUMBE MARTIN, María, *Justo Antonio de Olaguibel, Arquitecto Neoclásico*, Vitoria, 1981, y también «Olaguibel y la arquitectura academicista en Álava», en *Olaguibel, arquitecto de Vitoria,* Vitoria, 2005. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, caja 1133/7, núm. 29, carta del 20 de mayo de 1790.
83 . A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núms. 26 y 30, cartas de Ochandátegui al Cabildo fechadas el 15 de abril y 27 de mayo de 1790.
84. A.C.P. Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 31, memorial firmado por Juan Ramón de Ochandátegui fechado el 2 de junio de 1790.
85. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui, 1790, caja 1136/1.
86 . A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 32.
87. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 33, escrito firmado por los comisionados Uriz, Monzon, Azcona y Marco, 30 de mayo de 1791.
88. A.C.P., caja 1133/7, núm. 33, carta firmada por Ochandátegui, fechada el 30 de mayo de 1791.
89. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral. Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones,. 1791, caja 1136/2.
90. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 35, carta de Ochandátegui fechada el 28 de julio de 1791.
91. LARUMBE, *op.cit.*, 1990, p. 126.
92. El Cabildo tomó esta decisión el 10 de junio de 1791, reconoció la obra el 11 del mismo mes y el informe está firmado por Manuel Martín Rodríguez el 1 de agosto de 1791. A.C.P., Sindicatura, 1791, 1023/3, núm. 14; Contaduría, caja 1133/3, núm. 10, por este informe se le pagaron 1.700 reales el 2 de julio de 1791.
93. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 38, Ochandátegui firma una carta dirigida al Cabildo fechada el 15 de diciembre de 1791, en la que expone detalladamente lo que falta por hacer y la valoración económica.
94. A.C.P., Sindicatura 1024/1, nº 13, carta del virrey al Cabildo fechada el 2 de diciembre de 1792, y carta de Ochandátegui fechada el 5 de diciembre de 1792.
95. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones, 1792, caja 1136/3.
96. IDOATE, Florencio, *La Guerra contra La Convención*, Pamplona, 1968.
97. A.C.P., Sindicatura 1024/2, núm. 7, 1793, memorial de José Marcout fechado el 30 de septiembre de 1792, y otro de 11 de marzo de 1793. Contaduría, caja 1133/3, núm. 4: se le pagó el importe de las tres campanas el 20 de abril de 1793.
98. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 40, carta de Ochandátegui fechada el 25 de marzo de 1793. Contaduría, Fábrica da la Fachada y Torres de la Catedral, Listas y cuentas semanales entregadas por don Santos Ángel de Ochandátegui de los oficiales y peones empleados en la fábrica, 1793
99. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 42, carta de Ochandátegui fechada el 5 de diciembre de 1793.
100. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 38, carta de Ochandátegui al Cabildo fechada el 15 de diciembre de 1791.

101. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 38, carta de Ochandátegui fechada el 15 de diciembre de 1791, y caja 1133/7, núm. 42.
102. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 45, papel de Ochandategui fechado el 19 de febrero de 1794: «podrán venderse cerca de mil carretadas y como en el dia esta pagando la Real Hacienda para las obras reales a razon de tres pesetas poco mas o menos la carretada, pudiera tratarse sobre el modo de vender este material para que lo vayan conduciendo al tiempo que se haga el derribo sin hacer ningun gasto en separar y apilarlo».
103. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 45, carta de Ochandategui fechada 19 de mayo de 1794. El carpintero Matías de Aranaz trabajó en marzo y abril de 1794 aportando madera que debía servir para el apeo de las naves y en noviembre de 1795 se le pagaron 1.016 reales por «lo que ha trabajado y materiales que ha puesto para hacer varios cubiertos en los andamios que sostienen las paredes laterales de la obra antigua».
104. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 46, carta de Ochandátegui fechada el 10 de junio de 1794.
105. A.C.P. Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 48, 10 de agosto de 1794.
106. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núms. 49 y 50, carta de Ochandátegui fechada el 4 de septiembre de 1794.
107. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 52, carta de Ochandátegui firmada el 19 de diciembre de 1796. Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la Catedral, caja 1137/1, las cuentas comienzan de nuevo el 6 de marzo de 1796.
108. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones, 1797, caja 1137/2.
109. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 52, carta de Ochandátegui fechada el 19 de diciembre de 1796 y diversos informes del año 1797.
110. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 60, carta de Ochandátegui fechada el 31 de octubre de 1799.
111. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral., caja 1137/5. Todavía en noviembre de 1800 estaban los canteros labrando por un tanto las basas de los pilares interiores de las naves.
112. A.C.P. Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, caja 1137/5, Cuentas del año 1800.
113. A.C.P., Sindicatura, caja 1028/2, núm. 36, informe sobre el estado de la bóveda de su nave mayor y de los lienzos y paredes que la sostienen, firmado por el arquitecto Juan Antonio Pagola el 25 de enero de 1805.
114. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 38, carta de Ochandátegui fechada el 15 de diciembre de 1791, en ella dice que formará papel separado con este tema, si lo hizo no se ha conservado.
115. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones empleados en la Fábrica, 1798, caja 1137/3. Diversas cuentas de albañiles, Manuel de Larrondo y carpinteros fechadas en julio, agosto y septiembre de 1798. Las obras de albañilería para la habitación del campanero ascendieron a unos dos mil reales.
116. A.C.P. Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral. Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones empleados en la Fábrica, caja 1137/5, 16 de enero de 1800.
117. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones empleados en la fábrica, 1798, caja 1137/4, estas obras se abonaron en abril de 1799.
118. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones empleados en la Fábrica, 1798, caja 1137/3. Diversas cuentas de albañiles, Manuel de Larrondo y carpinteros fechadas en julio, agosto y septiembre de 1798. Los andamios para la bóveda grande y subir la escultura 1342 reales. Cuenta de Manuel Larrondo por cerrar una bóveda esquifada arrasarla y enladrillarla y cubrirla con teja.
119. Juan de Villanueva, *Arte de Albañilería*, ed. preparada por Ángel Luis Fernández, Madrid, 1984, p. 116.
120. A.C.P., Cartas de Gárriz e Iturria, 12 de mayo de 1797.
121. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 60, carta de Ochandátegui fechada el 31 de octubre de 1799.
122. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones, caja 1137/5, cuenta de Manuel Munar fechada el 7 de mayo de 1800.

123. A.C.P., Sindicatura, caja 1026/1, núm. 21, carta escrita por el prior y Cabildo de la Catedral fechada el 13 de mayo de 1799 y contestación del 15 de mayo 1799.
124. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la Fachada y Torres, caja 1137/4, Cuentas del año 1799: Nicolás de Goñi, maestro estañero «primeramente puse en el ovalo grande 21 piezas de vidrieras cada unos de diferentes labores a 112 reales fuertes cada ventana […] mas puse las dos ventanas e vidrieras de arriba a bajo que tienen 158 quartas cada una de vidrios finos […] mas puse toda la ventana del coro de San Juan con 66 quartas de vidrios de labores […] mas se tejieron redes del ovalo grande y de la ventana de San Juan y marcos de fierro para las ventanas grandes y en los dos ovaloss pequeños […] todo importa 1.920 reales». Lázaro Gárriz cobró por los herrajes para la conservación y aseguramiento de las vidrieras 695 reales.
125. A.C.P., Contaduría, caja 1133/3, núm. 5, Fábrica de la Fachada y memoriales, libranzas y recibos pertenecientes a diferentes sujetos por trabajos en la obra 1783-1800, recibo firmado por Manuel de Bilbao por el importe de 383 arrobas y cuarto de madera de caoba que he conducido en siete trozos desde la villa de Bilbao a razón de 6 reales y medio de vellón por cada arroba. Pamplona 24 de julio de 1799.
126. A.C.P., Contaduría, caja 1137/4, septiembre de 1799 y caja 1137/5, se da cuenta de los trabajos de 5 carpinteros ensambladores en 1800.
127. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 60, carta de Ochandátegui fechada el 31 de octubre de 1799.
128. A.C.P., El 17 de noviembre de 1799 cobró por trabajar 14 días a 8 reales 352 reales.
129. A.C.P., Contaduría. Fábrica de Fachada, memoriales, libranzas y recibos, caja 1133/3, núm. 6, Libranzas pagadas al platero Pedro Antonio Sassa por lo realizado según contrato de 11 de diciembre de 1799.
130. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 61, cuenta de Lázaro Gárriz fechada el 12 de noviembre de 1799. Los herrajes tuvieron un coste muy elevado, constaban de las siguientes piezas: «doce cantoneras hechas a escuadra con sus clavos embutidos para las puertas pequeñas, seis gorroneras de la parte superior de las puertas mayores que llevaban una abrazadera, un sello, un contrasello y una chapa, cada juego costó 240 reales; dos barras o planchas con sus clavos embutidos en el forro de la puerta, y además fallebas, carrajas, picaportes, abrazaderas»; también se colocaron los herrajes a las cuatro ventanas de las torres nuevas.
131. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 64, carta de Ochandátegui fechada el 20 de diciembre de 1799
132. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la Fachada, caja 1133/1, ajuste hecho con Joseph Marcout el 30 de septiembre de 1792, y con Manuel Munar, pintor y dorador en noviembre de 1792 y octubre de 1793.
133. A.C.P., Contaduría, caja 1133/6, Sindicatura 1026/2, núm. 45, cuentas fechadas el 28 de diciembre de 1800.
134. GOÑI GAZTAMBIDE, *op. cit*., 1991, tomo VIII, p. 423
135. A.C.P., Sindicatura, caja 1021/3, núm. 8, carta de Ventura Rodríguez a Samaniego fechada el 5 de febrero de 1783.
136. A.C.P., Sindicatura, caja 1021/3, núm. 8, carta de Samaniego al Cabildo fechada el 10 de febrero de 1783.
137. A.C.P., Sindicatura, caja 1022/1, núm. 17, 1784, carta firmada y fechada en Madrid el 9 de abril de 1784.
138. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 35, carta de Ochandátegui fechada el 28 de julio de 1791.
139. Juan Adán (Tarazona, 1741-Madrid, 1816) recibió su primera formación en Zaragoza junto a José Ramirez y después marchó como pensionado a Roma donde vivió durante seis años, volviendo a España en 1776. Se le encargaron una serie de obras en la catedral de Lérida, Jaén, Málaga, Córdoba, Madrid y Salamanca. En 1786 se establece en Madrid donde es elegido Teniente Director de Arquitectura de la Academia y un poco mas tarde escultor de cámara de Carlos IV, trabajó también para la nobleza de la corte como la duquesa de Osuna. Produjo obras de exquisita calidad dentro de los cánones neoclásicos. PARDO CANALIS, E., *Escultura neoclásica española*, 1958, pp. 15- 18.
140. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 36, informe de Manuel Martín Rodríguez fechado el 1 de agosto de 1791.
141. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 38. carta de Ochandátegui al cabildo fechada el 15 de diciembre de 1791.
142. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 42. carta de Ochandátegui fechada el 5 de diciembre de 1793.
143. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 43.
144. ALBARRAN MARTIN, Virginia, «Escultores Académicos del siglo XVIII en el diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II)», *Archivo Español de Arte,* LXXVII, 312 (2005), pp. 408-411. Julián de San Martín nació en la villa de Valdelacuesta, arzobispado de Burgos, pronto se trasladó a Madrid para asistir a las clases de la Academia de San Fernando, obteniendo el primer premio de la segunda clase en 1781 y en el concurso general si-

guiente de 1784 el primero de la primera. Tan rápidos progresos fueron admirados por los individuos de la Academia que le proporcionaron encargos. Fue recibido como académico de mérito en 1786 y Teniente Director de la Academia en 1797. Fue un escultor de reconocido prestigio, trabajó en la corte y realizó también obras para diferentes lugares de España.

145. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 43, carta de Julian de San Martin fechada el 26 de enero de 1794.

146. Según PARDO CANALÍS, *op. cit.*, 1958, p. 14, este escultor nacido en Murcia (1744) fue discípulo de Felipe de Castro y estudió en la Academia, cuya dirección general llegó a desempeñar, entre sus obras destacó la figura de *Apolo* que corona la fuente se las *Cuatro Estaciones* del Paseo del Prado. ALBARRÁN, «Escultores Académicos del siglo XVIII en el diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (I)», *Archivo Español de Arte,* LXXVIII, 310 (2005), pp. 150-155, actualiza la información sobre la vida y obra de Alfonso Bergaz, destacando sus trabajos en la corte, en provincias y en América. Realizó un grupo de la *Asunción de Nuestra Señora y unos ángeles mancebos* para el retablo mayor de la parroquia de Rentería y otros mancebos y serafines para tabernáculo de la catedral de Jaén, temas que se pidieron para la fachada de Pamplona.

147. A.C.P. Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 43, carta de Alfonso Bergaz fechada el 29 de enero 1794.

148. ALBARRÁN, *op. cit*., núm. 312 (2005), pp. 398, analiza la figura del escultor Jayme Folch, académico de mérito en 1786, que a pesar de la coincidencia en fechas no parece ser la misma persona. QUESADA MARTIN, María .Jesús, «Escultura y pintura», en *El siglo XIX bajo el signo del Romanticismo,* 1992, p. 184, cita a José Folch entre los escultores de mérito de la Academia que trabajaron la escultura religiosa. El papel de Folch se encuentra en el mismo expediente que el de los otros escultores, caja 1133/7, núm. 43.

149. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 53, carta de Ochandátegui fechada el 12 de mayo de 1797.

150. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones, 1797*,* caja 1137/2. Se le abonan a Francisco Sabando en primer lugar 120 reales por el modelo de madera que ejecuto a su costa para el escudo del frontispicio y luego 13 días y medio que desde el 20 de febrero ha trabajado en dicho escudo compuesto de cuartos de día y de horas que ha empleado y se han sumado, cuyo importe a los catorce reales que se le abonaban antes es de doscientos reales y 9 maravedíes y ambas partidas componen 320 reales y 32 maravedíes. Consta que en mayo trabajó 23 días en el escudo.

151. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 54, carta de Ochandategui fechada el 26 de septiembre de 1797, y carta de Julián de San Martín fechada el 3 de septiembre de 1797.

152. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 54, carta de Julián de San Martín fechada el 30 de mayo de 1799.

153. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones, 1798*,* caja 1137/3. Durante todo el año se arranca de la cantera de Olza la piedra blanca destinada a los ángeles de la fachada. En 1798 llegan a la obra varias piedras grandes blancas para las esculturas de la fachada, se conducen con yugadas de bueyes. Sindicatura, caja 1027/2, núm. 36, memorial presentado por el regidor de Olza reclamando el pago por la piedra y por los prejuicios sufridos, fechado el 12 de noviembre de 1802.

154. A.C.P., Contaduría, Fábrica de la fachada y torres de la catedral, Cuentas y listas semanales entregadas por Santos Ángel de Ochandátegui de oficiales y peones, 1799*,* caja 1137/4: se llevo un barrón de hierro de 481 libras de peso de a 16 cuartos la libra, que se realizó en la ferrería de Amaroz donde se trabajan anclas, costó 515 reales, 10 de febrero de 1799; una arroba de plomo para emplomar los arpones de yerro que se han colocado en la medalla de la Asunción, abril de 1799.

155. A.C.P., Contaduría, Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/3, núm. 1.

156. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 54, carta de Manuel Bautista Ontañón fechada el 28 de septiembre de 1797.

157. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, 1782 y siguientes, caja 1133/7, núm. 58, Razón del dinero que van entregando los señores capitulares de esta Santa Catedral por las ofertas que hicieron para en parte del coste de las estatuas que se ha de poner en el nuevo frontis de dicha Santa Iglesia.

158. A.C.P., Fábrica de la Fachada y Torres, caja 1133/7, núm. 38.

159. A.C.P., Fábrica de la Fachada y Torres, caja 1133/7, núm.59, carta de Ochandátegui fechada el 27 de febrero de 1799. Caja 1-29 Planos y Tubos, núm. 7, diseño del terreno que quedo fuera del Atrio nuevo y es propio de la Santa Iglesia.

160. A.C.P., caja 1-29, núm. 7, escrito archivado junto al diseño de Ochandátegui.

161. A.C.P., Fábrica de la Fachada y Torres, Caja 1133/7, núm. 68, carta de Ochandátegui fechada el 29 de septiembre de 1800.
162. A.C.P., Fábrica de la Fachada y Torres, caja 1133/7, núm. 59, escrito de Ochandátegui fechado el 27 de febrero de 1799, en el que detalla el presupuesto de las obras de la placeta.
163. A.C.P., Fábrica de la Fachada y Torres, caja 1133/7, núm. 59, escrito de Martín Goñi fechado el 6 de abril de 1799, y carta de Ochandátegui fechada el 15 de abril de 1799. Contaduría, caja 1133/3, núm. 12
164. A.C.P., Contaduría, 2 de junio de 1799.
165. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, caja 1133/7, núm. 60, carta de Ochandátegui fechada el 31 de octubre de 1799.
166. A.C.P., Fábrica de las torres y fachada de la Santa Iglesia, caja 1133/7, núm. 65: el contrato se firmó el 31 de julio de 1799 ante el escribano real Sebastián Barricarte, y la entrega y peso de la obra se hizo el 23 de junio de 1800. Contaduría, caja 1133/3, núm. 2.
167. A.C.P., Contaduría, caja 1133/3, núm. 8, por este trabajo se le abonaron 1.514 reales.
168. A.C.P., Fábrica de la Fachada y Torres, caja 1133/7, núm. 68, carta de Ochandátegui fechada el 29 de septiembre de 1800. A.C.P., Contaduría, caja 1137/5, se pintaron por el pintor Munar con «aceite de linaza, negro de umo, sombra de Benecia, ocre de Calamocha, aguarras, albayalde de Inglaterra, cola, tierra roja, carmin fino», 9 de noviembre de 1800.
169. A.C.P., Fábrica de la Fachada y Torres, caja 1133/7, núm. 63, papel de Ochandátegui fechado el 3 de enero de 1801.
170. A.C.P. Sindicatura 1021/3, núm. 8, carta de Samaniego al cabildo fechada el 10 de febrero de 1783.
171. A.C.P. Sindicatura 1021/3, núm. 8, carta fechada el 22 de febrero de 1783 y firmada por Echenique y Marco.
172. AZANZA LOPEZ, J.J., «El manuscrito de Arquitectura de Vicente de Arizu, Maestro de Obras del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, (1997-1998).
173. A.C.P., Fábrica la Fachada y Torres de la Iglesia Catedral, caja 1133/7, núm. 30, carta de Ochandátegui fechada el 27 de mayo de 1790.
174. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *op. cit.*, tomo IX, 1991, p. 129.
175. MARTINENA RUIZ, J.J. , «Pamplona en 1800», *Navarra T.C.P.*, núm. 309.

EL TRATADO DE ABRAHAM BOSSE, PRINCIPAL REFERENCIA TEÓRICA DE LOS GRABADORES ACADÉMICOS DE SAN FERNANDO

Antonio Moreno Garrido
y *Ana María Pérez Galdeano*

RESUMEN: Es importante destacar la transcendencia del tratado sobre grabado de Abraham Bosse, ya que éste fue una herramienta de obligada consulta para aquellos, que de un modo u otro, se aproximaron y se formaron en el arte del grabado. Su edición en 1645, marcará un antes y un después en la historiografía europea, salvando un vacío de la literatura artística sobre técnicas de grabado en hueco, cuya repercusión trascenderá ampliamente las fronteras francesas que lo vieron nacer.

PALABRAS CLAVE: Abraham Bosse. Manuel de Rueda. Grabado calcográfico. Tratados del siglo XVII. Real Academia de Pintura (París). Real Academia de San Fernando (Madrid).

THE TREATY OF A. BOSSE, REFERENCE THEORETICAL PRINCIPAL, FOR THE ENGRAVERS ACADEMICS OF SAN FERNANDO

ABSTRACT: It is important, the significance of the treaty on engraving Abraham Bosse, since this was an obligatory reference for those who in one way or another, were formed in art of engraving. The edition of 1645, marked a turning point in European historiography, bridging a gap in the literature on artistic techniques in etching hole, whose impact will transcend the borders.

KEYWORDS: Abraham Bosse. Manuel de Rueda. Engraving. Theory. Royal Academy of Painting (Paris). Real Academia de San Fernando (Madrid).

LAS ENSEÑANZAS ACADÉMICAS SOBRE GRABADO Y LA INFLUENCIA TEÓRICA DEL TRATADO DE ABRAHAM BOSSE

Desde finales del siglo XX se han venido realizando estudios en el campo de la expresión gráfica, que han puesto de manifiesto la relevancia que a lo largo de la historia ha desempeñado la imagen grabada. Sobre todo, desde el momento en el que ésta funciona como instrumento pedagógico al servicio de la transmisión de ideas, formas, técnicas y conocimientos en general. La aparición del primer tratado sobre grabado calcográfico escrito por Abraham Bosse[1], fue fundamental en el siglo XVII, al reunir de manera ordenada y precisa, técnicas y procedimientos muchos de los cuales siguen vigentes hoy en día[2].

Tampoco debemos olvidar la trascendencia que en España tuvo la obra de Abraham Bosse, a través del tratado de Manuel de Rueda, que lo sigue casi literalmente. Como muy bien se recoge en el trabajo *Estudio preliminar del tratado de Manuel de Rueda: Instrucción para gravar en cobre*[3], este tratado «viene, con modestia, a cubrir una acusada laguna en la literatura artística española del siglo XVIII. […] La aparición de esta obra no es un hecho fortuito,

sino que se puede enmarcar dentro del proyecto ideológico-político de la Ilustración española». Y es que la enseñanza del grabado calcográfico en estos años, va a ser una de las piezas esenciales para la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, –que abre sus puertas en el año 1752–. De hecho Manuel Salvador Carmona, como indica Claude Bédat: «terminait son exposé en rappelant que les graveurs devaient lire et travailler un ouvrage sur la gravure traduit du français par Manuel de Rueda.»[4] Se refiere, lógicamente al tratado de Abraham Bosse.

A pesar de las lagunas[5] existentes, sobre la vida de Abraham Bosse, debemos recordar algunos acontecimientos importantes del artista y grabador que centran su actividad[6]. De él, se sabe que nació en la Villa de Tours en 1602[7], hijo de Louis Bosse, sastre de profesión, y de Marie Martinet, quienes le impartirán una profunda educación reformista. Con dieciséis años marcha a París, acogido como aprendiz en casa de quien va a ser su maestro y amigo, Melchior Tavernier[8], de quien se conserva el contrato que el artista y teórico francés firmó con éste, el 16 de Julio de 1620[9]. Después de permanecer tres años en casa del maestro, Bosse trabajará como «grabador e impresor del Rey», en la Isla de Palacio. Pocos viajes hizo el artista a su villa natal,[10] uno de ellos fue para contraer matrimonio en 1632[11], con Catherine Sarrabat[12]. Ese mismo año, ambos regresan a París, donde fijan su residencia[13]. El 9 de mayo de 1648[14], la Real Academia de Pintura de París le pide a Abraham Bosse que imparta las lecciones de perspectiva en dicha Institución, donde permanecerá hasta junio de 1661, momento en el que fue expulsado de la misma por defender de manera vehemente sus ideas teóricas ante sus colegas[15].

El marco teórico, en el que se mueven los trabajos de Abraham Bosse, está directamente influenciado por los estudios del ingeniero y matemático Girard Desargues (1591-1661)[16], fundador de la geometría proyectiva[17], y próximo a la filosofía cartesiana. De él aprendió los principios fundamentales de las matemáticas y su aplicación en las leyes de la perspectiva, las cuales van a ser para Bosse, guía y principio de verdad de las artes –sobre todo referidas al ámbito de la pintura y del grabado–, por el que «se deben representar las cosas no tal y como el ojo las ve o cree que las ve, sino tal y como las leyes de la perspectiva nos la impone a nuestra razón»[18], siendo éstas, las ideas defendidas por el académico durante toda su trayectoria artística e intelectual[19]. Fruto de esas inquietudes será la obra publicada en 1647: «Manière Universelle de Mr Desargues pour pratiquer la Perspective par petit-pied, comme le géométral. Ensemble les places et proportions des fortes et faibles touches, teintes ou couleurs». Y «si el grabado hizo vivir a Abraham Bosse, es la perspectiva, la que verdaderamente ocupó su tiempo y su espíritu»[20].

Desde fechas muy tempranas, Bosse participa en la ilustración de libros de muy diferente temática, entre los que podemos citar el *Livre d´architecture d´autels et de cheminées*[21], obra de Jean Barbet, publicada en 1633 por Melchior Tavernier[22], para el que Bosse, realiza las láminas que lo acompañan. En 1640, fue llamado a trabajar en la Imprenta Real, donde colaboró en la publicación de un *Nouveau Testament*[23], libro escrito en latín, donde da muestras de sus extraordinarias cualidades. Para la misma Institución ilustró *Les Comediae de Térence*[24], publicada en 1642. También habría que mencionar el *Catalogue des plantes cultivées à présent au Jardin rouyal des plantes médicinales, estably par Louis le Juste*[25], entre otro numeroso elenco de obras de carácter religioso, científico, teórico y literario.

ABRAHAM BOSSE Y EL PRIMER TRATADO SOBRE TÉCNICAS DE GRABADO CALCOGRÁFICO DE 1645

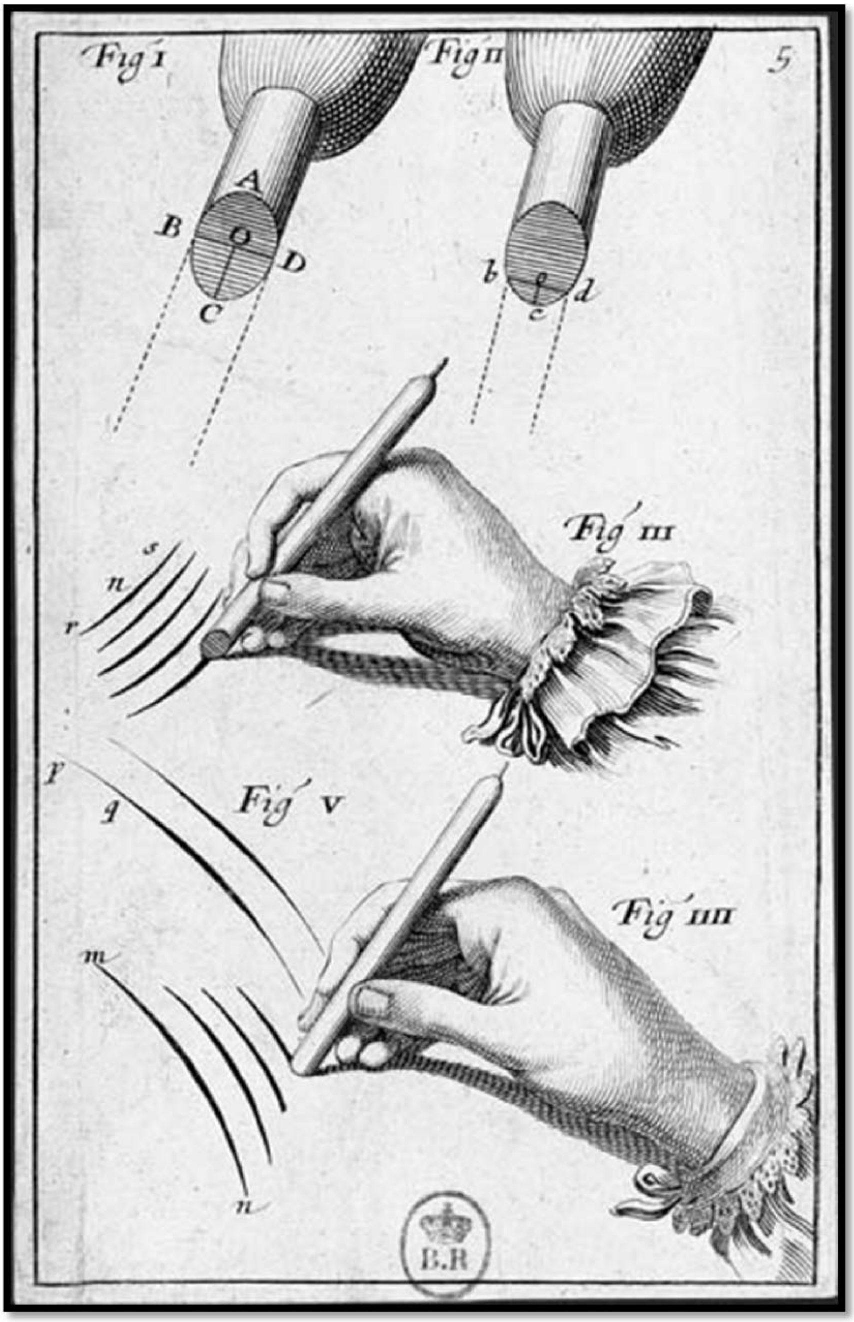
Abraham Bosse, además de prolífico grabador se dedicó ampliamente a las cuestiones teóricas y entre sus numerosos escritos, pensó en componer un tratado en el que se recogieran de manera ordenada, todas las técnicas del grabado en hueco. Fue en 1645[26], cuando el artista publica sus ideas y explica los principios fundamentales de esta técnica, bajo el título de «TRAITÉ / DES MANIERES / DE / GRAVER EN TAILLE DOUCE / SUR L´AIRAIN. / Par le Moyen des Eaux Fortes, / & des Vernix Durs e Mols. / Ensemble de la façon d´en Imprimer les / Planches E d´en la Presse, / E autres choses concernans / lesdits Arts. / PAR / A. BOSSE, Graueur en taille Douce. / A PARIS, / Chez ledit BOSSE, en l´Isle du Palais, / à la Roze rouge, deuant la Megifferie. / M. DC. XLV. / AVEC PRIVILEGE DU ROY»[27].

Desde el punto de vista científico el interés que ha podido despertar el tratado de Bosse, tanto entre sus contemporáneos como en la actualidad, radica en la precisión con la que se tratan, todos los procedimientos de los que se compone el grabado en sus más diversos modos de realización, muchos de los cuales son métodos que siguen aún vigentes. Y es precisamente, la divulgación de unas técnicas, el objetivo manifiesto por el propio artista en el Prefacio de su obra, donde expresa su pretensión de enseñar a los pintores, los secretos de un arte que él mismo estudió y trabajó durante un largo período de tiempo, con la intención de trasmitirles sus procedimientos.

A mediados del siglo XVII, era conocida y empleada la técnica de grabar en hueco. Sin embargo, la xilografía ofrecía mayores ventajas al permitir la impresión del texto y de las ilustraciones a la vez, lo que significaba un menor coste y mejor conservación de los tacos. Sin embargo, la utilización de la xilografía se empezó a manifestar como una técnica agotada cuando en el año 1550, la entalladura en madera al hilo había alcanzado «el límite de minuciosidad de ejecución»[28].

La apertura de láminas a buril, pese a experimentar en su empleo un lento[29], pero progresivo aumento durante el siglo XVI, no compensaba a la hora de editar libros, debido a la dificultad de su ejecución y a su elevado coste. Debemos recordar que el grabado a buril en aquellos momentos es la técnica con mayor prestigio en esta época, hasta tal punto era su reconocimiento, que ésta llegó a denominarse como el grabado de «buen gusto». El también maestro y grabador Jacques Callot[30] consiguió imitar el trazo característico del buril y su «fino-ancho-fino», empleando en la técnica para grabar al agua fuerte el instrumento llamado *échoppe* (il. 1) –que aparece entre las ilustraciones del tratado de Bosse–, así aprovechando las ventajas del agua fuerte se consiguen los efectos del buril. Serán las demandas del comercio, generalizadas en toda Europa, las que hagan posible el asentamiento del grabado calcográfico, más acorde también con la estética imperante del momento. Siendo la ilustración de libros, el campo en el que se produzca el relevo de la xilografía por el eficaz método calcográfico[31].

El conocimiento adquirido de Abraham Bosse a través de su maestro Melchior Tavernier[32] como de Jacques Callot[33], se verá compendiado en este tratado en el que el artista recoge las técnicas empleadas, entre otros, por estos maestros grabadores, y recopila otros métodos menos conocidos como la talla dulce, uno de los ejes centrales del libro. Así, se explica que Abraham Bosse, apegado a las formas creadas por el buril se decline en su manual, por una técnica calcográfica intermedia –la talla dulce–, en la que se mezcla la rapidez y sutilezas pictóricas creadas por el agua fuerte, con el trazo firme, claro y preciso



1. Abraham Bosse: empleo y trazo del *échoppe*, edición de 1645. Biblioteca Nacional, París.

del buril[34], dando respuesta al estímulo impulsado por la nueva demanda de libros impresos.

El tratado escrito por Abraham Bosse se convirtió en una obra indispensable para la época, debido sobre todo, a la claridad metodológica con la que el manual estaba escrito. Tanto es así, que poco después de su publicación surgieron nuevas ediciones del mismo, contando con algunas traducciones importantes[35], aunque hay que señalar en este aspecto,

que entre las primeras y las últimas ediciones, existe un considerable margen de tiempo de más de un siglo[36].

En el estudio de la primera edición[37], se presentan importantes novedades a destacar. Una de ellas gira en torno a las imágenes que introdujo el grabador para entender mejor las explicaciones dadas en el texto. Las 16 planchas y el grabado del frontispicio que acompañan sus comentarios, van a ser empleadas de manera sucesiva en las siguientes ediciones. Sin embargo, algunas de las estampas serán sustituidas en las dos últimas publicaciones –de 1745 y 1758–, por otras imágenes más claras, obedeciendo indudablemente, a una mejor comprensión que de la descripción del texto hace el artista.

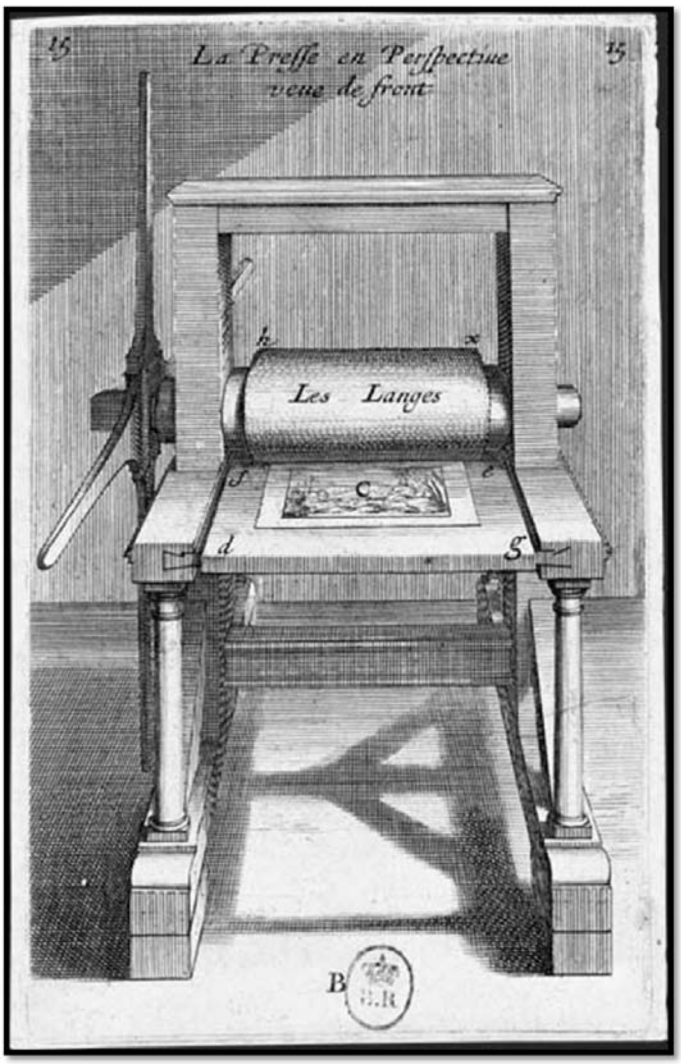
En el frontispicio se representa una mujer que sostiene entre sus manos una lámina con el título de la obra: «Manière de graveur a l´eaux forte en cuivre par A. Bosse», todo ello en un interior, donde no faltan, como atributos algunos útiles propios de la práctica del grabado calcográfico (il. 2). El resto de las estampas, nos remiten a los diferentes pasos que se han de dar para realizar cada proceso de grabado, dependiendo de la especificidad de la técnica empleada. Así, nos encontramos que en la primera estampa se explica la forma de aplicar el barniz duro sobre la plancha, para realizar un grabado al agua fuerte. En la parte superior se ilustra el momento en el que se calienta la plancha en un hornillo para poder aplicar después el barniz; mientras que en la parte inferior, el barniz termina de extenderse al pasar el calor de una vela por debajo de la superficie de la plancha. La segunda estampa ilustra el proceso de endurecimiento del barniz, por medio de la exposición de la lámina a las brasas del fuego. En la tercera, se muestran los instrumentos necesarios para eliminar el barniz en las partes correspondientes a las líneas del dibujo, como



2. Abraham Bosse: frontispicio, edición de 1645. Biblioteca Nacional, París.

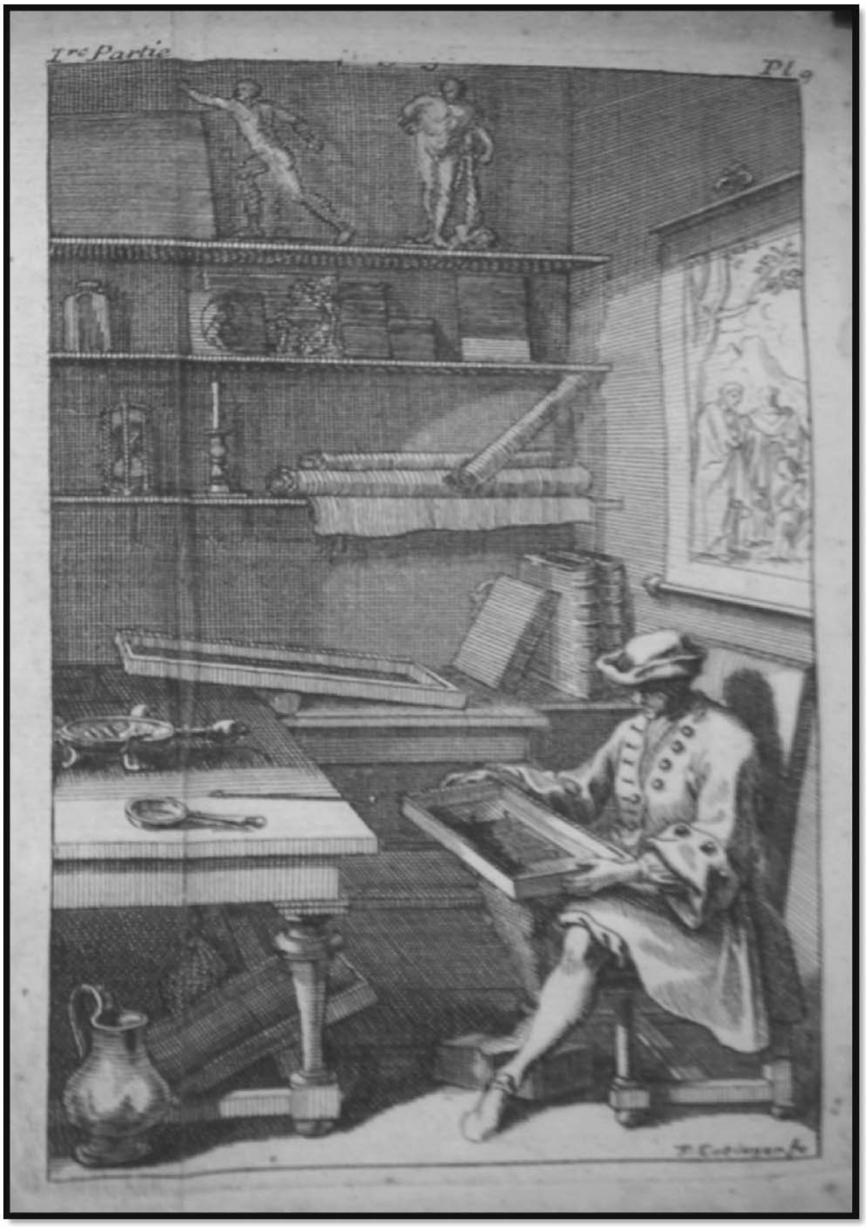
son puntas, *échoppes*, piedras de afilar entre otros. En la cuarta aparecen representados diferentes trazos, producto del empleo tanto de las puntas como del *échoppe*, instrumento con el cual, Bosse consigue reproducir en el agua fuerte los efectos del buril y su característico fino-ancho-fino. La quinta estampa caracteriza las distintas líneas producidas por el *échoppe*, e incide en el manejo de éste sobre la lámina cogido como si fuera un pincel o lápiz. El sexto grabado hace alusión a la forma de verter el agua fuerte sobre la plancha, mientras que en la séptima se ilustra el secado y en la octava se muestran diferentes tipos de líneas y colecciones de trazos.

El segundo apartado del libro está dedicado al grabado a buril. En su explicación, Bosse hace uso de la lámina nueve y diez, donde el artista representa las características de los mangos en forma de «seta», así como el modo de afilar estos instrumentos, dada la importancia que tiene a la hora de facilitar el trazo y las incisiones. También se hace alusión a la complicada forma de coger el buril, como la manera de realizar la incisión con éste sobre la lámina. Para concluir, las últimas seis estampas, ilustran el modo de realizar la estampación del grabado a talla dulce. Desde el grabado once hasta el catorce, se representan todos los elementos que conforman el tórculo (il. 3) –prensa para realizar la estampación calcográfica–. Mientras que la quince y dieciséis, están dedicadas a ilustrar el proceso de estampación del grabado en hueco.



3. Abraham Bosse: tórculo de estampación, edición de 1645. Biblioteca

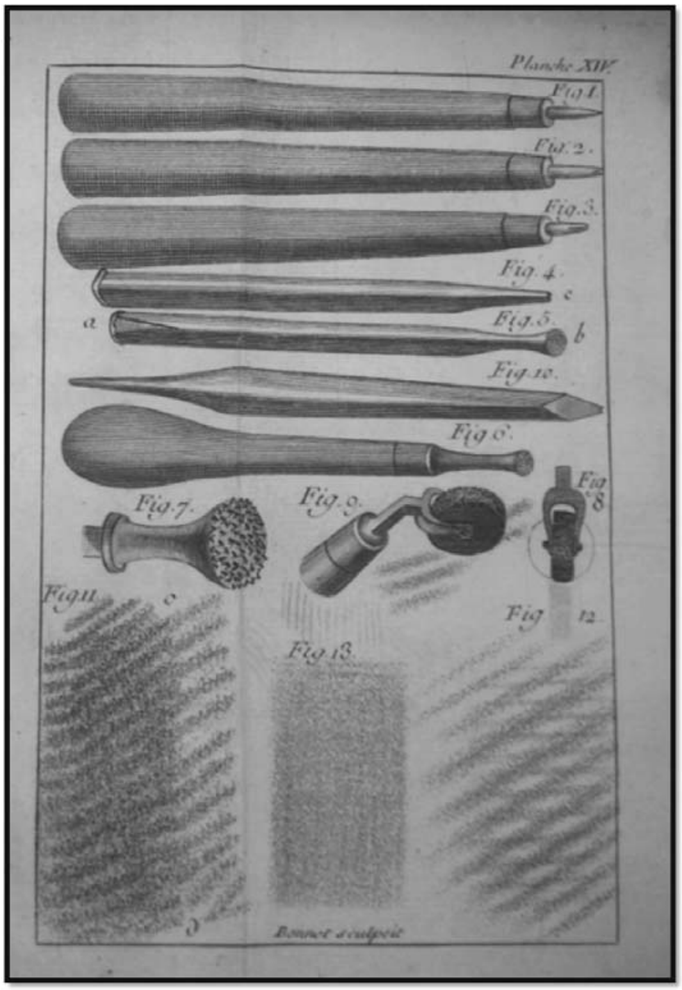
En relación al resto de ediciones del tratado, tenemos que destacar la segunda publicada a cargo del también grabador y teórico Sébastien LeClerc, quien en 1701, publica, corregido y aumentado el trabajo de Bosse[38]. Dicha edición, añade una lámina más contando el libro con un total de 17 grabados más la portada. Éste último grabado (il. 4) quedará incluido en posteriores ediciones. Así la segunda versión, añade al tratado original, un pequeño epígrafe titulado: «MOYENS DONT MONSIEUR LE CLERC/ Se Ser Pour Couler Son Eau Forte»[39]. Esta cabecera se corresponde con la lámina de la p. 36-37, de dicha edición,



4. Grabado incluido por LeClerc en la edición de 1701. Colección privada, Granada.

donde cabe señalar, un tipo de nomenclatura diferente a la que aparece en la edición príncipe, que rompe con la numeración correlativa de las láminas donde se puede leer en el centro de la parte superior, «pag. 3L», mientras que en la parte inferior lo firma el grabador «F. Ertinger. fc.».

Una tercera edición aumentada, ve la luz en 1745, realizada por el también grabador Charles-Nicolas Cochin[40]. En este caso, el libro experimenta un considerable aumento en los grabados, sumando tres a los ya existentes, sin embargo, algunas de las estampas sufren variaciones respecto a la edición del diecisiete, sobre todo en lo referente a la manera de realizar la estampación de las planchas.



5. Grabado incluido por C. N. Cochin en la edición de 1758, instrumentos para grabar a la manera del crayón o lápiz. Colección privada, Granada.

Por último, en 1758 se publica una última edición aumentada por el propio Cochin[41], que contará con 21 grabados, dos de los cuales, corresponden a la ampliación realizada por el grabador. Aquí introduce dos técnicas de grabado: el grabado a la manera del *Crayon*, o lápiz, y la imitación del grabado al aguatinta o *lavis*. El contenido de esta edición refleja fielmente los apartados que inicialmente planteara Bosse en 1645. La riqueza con la que se presenta este último ejemplar, viene refrendada por quienes la han ido aumentando a lo largo de este proceso de reediciones sucesivas. Como ya hemos dicho la edición de 1758 ampliada por Ch. N. Cochin, introduce la novedad del grabado a la manera del Crayon, (il. 5) y la imitación del *lavis*. En el Aviso de la nueva edición, su autor nos dice el motivo de su introducción en el tratado: «aumentamos en esta nueva edición los principios más extendidos sobre la manera de imitar los cuadros por medio del grabado y por medio de la talla dulce, con detalles particulares sobre la práctica de este arte naciente, que no estaba presente en la edición anterior, por falta de instrucciones suficientes. Entramos en los mismos detalles sobre la nueva manera de grabar a la manera del crayón, por medio del cual llegamos a imitar las intenciones de grandes maestros, para poder engañar a los mejores conocedores, y acabamos esta tercera parte, con la búsqueda de la curiosa manera de grabar e imprimir los *camayeu*, y sobre el grabado que imita la aguada»[42].

NOTAS

1. Primera edición de Abraham Bosse, 1645: «TRAITÉ / DES MANIERES / DE / GRAVER EN TAILLE DOUCE / SUR L´AIRAIN. / Par le Moyen des Eaux Fortes, / & des Vernix Durs e Mols. / Ensemble de la façon d´en Imprimer les / Planches E d´en la Presse, / E autres choses concernas / lesdits Arts. / PAR / A. BOSSE, Graueur en taille Douce. / A PARIS, / Chez ledit BOSSE, en l´Isle du Palais, / à la Roze rouge, deuant la Megifferie. / M. DC. XLV. / AVEC PRIVILEGE DU ROY».
2. VILLA, Nicole, *Le XVIIe siècle vu par Abraham Bosse Graveur du Roi,* Paris: Roger Dacosta, 1967, p. 10.
3. MORENO GARRIDO, Antonio G., «Estudio preliminar del tratado de Manuel de Rueda», en *Instrucción para gravar en cobre,* Granada: Universidad, 1991.
4. BEDAT, Claude, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808: contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1974, pp. 181-182.
5. Al menos eso es lo que afirmaba N. VILLA, «Estudio preliminar», en *Le XVIIe siècle vu par Abraham Bosse …*, 1967, p. 7.
6. *Abraham Bosse, savant graveur: Tours, vers. 1604-1676, Paris: [catalogue de l'exposition]*, Paris: Bibliothèque Nationale de France Tours: Musée des Beaux-Arts de Tours, 2004.
7. Como recoge el estudio realizado por Blum sobre el artista grabador: BLUM, André, *Abraham Bosse et la societé française au dixseptième siècle*, Villeneuve-Saint Georges: Imp. L'Union Typographique, 1924, p 1.; la consideración del año 1602, como posible fecha en la que nació el artista, se puede dar como válida. Sobre todo después de estimar los datos publicados por el investigador, las actas que registran el entierro del difunto en 1676, y que especifican la edad con que contaba el artista cuando murió: «Aujourd´hiu, 15me jour de février 1676, a été enterré le corps de deffunct Abraham Bosse, graveur en taille douce ordinaire du roy, décédé du jour d´hier, auquel enterrement ont assisté Mª. Jean des Chaleaux, bourgeois de Paris, et Mª estienne Gaustié, bourgeois de Paris, touts deux gendres du deffunct, qui ont dit que le dit deffunt lors de son décès estoit âge d´environ 74 ans et ont signé». Éste parece ser el único dato objetivo, para precisar el año en el que el grabador nació, ya que las actas bautismales de la Iglesia protestante de esta época, y a la que pertenecía, han desaparecido: ARDOUIN-WEISS, Idelette, «Abraham Bosse et la ville de Tours», en *Abraham Bosse, savant graveur…,* 2004, p. 16.
8. Melchior Tavernier fue grabador e impresor en talla dulce de la Casa del Rey : VILLA, Nicole, *Le XVIIe siècle vu par Abraham Bosse…,* 1967, p. 7.
9. LOTHE, José, «Un document inédit: le contrat d´apprentissage d´Abraham Bosse», *Nouvelles de l´estampe*, 130-131 (Oct. 1993), pp. 34-35; el contrato de aprendizaje se encuentra recogido en las notas 4 y 16 respectivamente, en ARDOUIN-WEISS, *Op. cit*., 2004, pp. 16 y 18.
10. En 1623 regresó a Tours, y grabó una valiosa obra «Vierge au grand chapeau» (Virgen del gran sombrero) (ARDOUIN-WEISS, *Op. cit*., 2004, p. 20).
11. Se recoge una copia del contrato matrimonial entre Abraham Bosse y Catherine Sarrabat, en ARDOUIN-WEISS, *Op. cit.,* 2004, pp. 19-20.
12. Hija de un importante relojero de Tours (VILLA, *Op. cit*., p. 7).
13. Durante sus años de casado, vivió, en el barrio de l´île de la Cité, apareciendo en algunos de sus grabados sendas direcciones (VILLA, *Op. cit*., p. 7).
14. JOIN-LAMBERT, Sophie, «Bosse et l´Académie royale «La Raison sur Tout», en *Abraham Bosse, savant graveur…,* 2004, p. 64.
15. Hay varios estudios que describen muy bien toda la polémica creada en torno a la defensa de Bosse, de sus teorías sobre la perspectiva, destacando el realizado por McTIGHE, Sheyla, «Abraham Bosse and the Language of Artisans: Genre and Perspective in the Academie royale de peinture et de sculpture, 1648-1670», *Oxford Art Journal,* 21.1 (1998), pp. 1-26; o el realizado por GOLDSTEIN, Carl, *Abraham Bosse, painting and theory in the French Academy of Painting and Sculpture, 1648-1683,* Michigan: Ann Arbor U.M.I., Dissertation Information Service, 1989, donde ambos tratan el asunto.
16. VILLA, *Op. cit*., p. 7.
17. Se llama geometría proyectiva a una estructura matemática que estudia las incidencias de puntos y rectas sin tener en cuenta la medida.
18. Ibídem., p. 9.
19. Como indica Blum, Bosse, fue persuadido por la filosofía de Descartes a través de su amigo y maestro Desargues, hecho que se reflejará durante toda su vida en sus ideas, y en su «relación con el movimiento cartesiano del siglo XVII»: «ses idées indiquent un esprit toujours épris de la vérité scientifique, cherchant à la saisir par des procédés rationnels»., en BLUM, *Op. cit.,* p. 2.

20. «si la gravure a fait vivre Abraham, c´est la perspective qui a vraiment le plus occupé son esprit et son temps», en VILLA, *Op. cit*., p. 7.
21. LIVRE / D´ARCHITECTURE / d´Autels, / et de Cheminees, / DEDIE A MONSEIGNEUR / l´Ementissime / Cardinal / Duc de RICHELIEU, ETC. / De l´invention / Et dessin / de I. BARBET. / Gravé à l´eau forte / Par A. BOSSE / M. DC. XXXIII. Recogido por LOTHE, José, «Les libres illustrés par Abraham Bosse». En: *Abraham Bosse, savant graveur…*, 2004, p. 44.
22. LOTHE, José: «Les libres illustrés par Abraham Bosse», en *Abraham Bosse, savant graveur…,* 2004, p. 43.
23. Ibídem.*,* p. 44.
24. Ibídem., p. 45. Las seis comedias de Terencio, escritas entre 166 y 160 a.C., están basadas en obras griegas. Así por ejemplo, *Andria, El que se atormenta a sí mismo, El eunuco* y *Los hermanos,* tienen su origen en comedias de Menandro, mientras que *Formio* y *La suegra* están basadas en obras de Apolodoro de Caristo. Las obras de Terencio son sátiras ligeras e ingeniosas sobre la vida de las personas ricas y refinadas.
25. LOTHE, José, *Op. cit.,* 2004, p. 46.
26. Momento en el que el artista contaba con cuarenta y tres años. Ibídem., p. 10.
27. La primera edición se presenta en formato de 8º, con 75 páginas, e ilustrada por 16 estampas y el frontispicio.
28. IVINS, W. M. Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona: Guatavo Gili, 1975, p. 77.
29. Ibídem.
30. Jacques Callot, quien para dar rienda suelta «a su genio fecundo e ingenioso […] se esforzó en buscar, con su imaginación viva y ardiente, un modo de expresión más fácil y menos penoso, [entendemos que el buril]. Ciertamente que el grabado al agua fuerte había sido practicado antes por Alberto Durero, […] y por otros artistas, pero los medios de ejecución eran exiguos y poco seguros…», en DUPLESSIS, J., *Las maravillas del grabado*; traducidas al español por Florencio Janer, París: Librería Hachette y Cía, 1873, pp. 288-290.
31. IVINS, W. M. Jr., *Imagen impresa…,* 1975, p. 103.
32. El papel como impresor y grabador de Tavernier, va a ser, –en palabras de Maxime Préaud– «capital en la carrera de Abraham Bosse»,como lo será también la instalación en París, de un tipo de estructura editorial y comercial para la que hacía falta la precisión y calidad de la técnica calcográfica. Nuevos tiempos acontecen al grabado, ahora es posible el relevo de la xilografía al grabado en hueco, del que es partícipe activo Abraham Bosse, no sólo por emplear las técnicas calcográficas en sus propias obras, sino, por dejar constancia en forma de tratado, de unas técnicas que se ponen al servicio de futuras generaciones de grabadores, cit. PRÉAUD, Maxime, «Abraham Bosse et les debuts de la taille-douce à Paris», en *Abraham Bosse, savant graveur…,* 2004, p. 13.
33. Callot, comparte con Bosse todos los conocimientos que el maestro se trajo de Italia, en cuanto a la utilización del barniz duro, al que Bosse, sabrá sacar partido en sus grabados. Parece ser que el maestro y grabador Jaques Callot, había encontrado el secreto del barniz duro (VILLA, *Op. cit*., 1967, Ibíd., p. 10).
34. «El ideal de Bosse se basaba en la estructura lineal pulcra, regular, [denominada por Ivins] red de racionalidad» (IVINS, *Op cit.,* 1975, p. 103).
35. El tratado se tradujo a las lenguas extranjeras más empleadas en la época, como fue el inglés, el alemán, holandés, portugués y finalmente al español.
36. Una de las más antiguas ediciones extranjeras es la realizada por Böckler en 1652, traducida al alemán como *Kunstbüchlein handelt von der Radier und Etz-Kunts, wie man nemlich mit Scheidwasser in Kupffer etzen Kupfer Platten abdrucken soll (im deutschen befrödert A. Böckler), Nüremberg, º652, mit 16 Kupfertalen.* La edición holandesa fue traducida con el título de *Tractaat in wat manieren meno of root Koper suij den offe etzen zal. Door de middel der sterke warteren ende harde vernissen,* Ámsterdam, 1662. La edición inglesa fue publicada por W. Faithorne como *The art engrawing and etching engrawing with the manner and method of that famous Callot and Bosse, in their several ways of etchin,* London, 1662. Y otras dos ediciones posteriores en alemán y portugués fueron *A. Bosse, Gründliche anweisung zur Radier und Etz-Kunst,* Nuremberg, G. P. Morata, 1761; una traducción portuguesa *Tratado de gravura agua forte e a buril e em maniera negra como modo de construir as prensas modernes e de imprimir em talho doce, por Abraham Bosse, gravador regio, nova ediçao,* traducida do francez debaixo dos auspicios e orden de la Sua Alteza Real o principe regente nosso señor por José Joaquim viegas menezas presbítero mariannense, Lisboa, na typographia chalcographica typographica e litteroria do arco do rego, MDCCCI.
37. Para ver con claridad cuáles son los aspectos que se ven ampliados, entre la primera y la última edición, tomaremos como referencia tanto, el valioso trabajo que hiciera IVINS en 1975, «Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica», donde analiza el prefacio del tratado, de 1645, «Traité des manières de graver en taille douce sur l´airain…», así como el análisis que hemos realizado a partir de las ediciones originales consultadas en la Biblioteca Nacional, y en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, respectivamente, para poder esta-

blecer el diálogo que nos ha llevado a decir, que esta obra fue y sigue siendo, clave para entender un aspecto más de la literatura artística de la época.

38. Segunda edición, aumentada por LeClerc, 1701: «TRAITÉ / DES MANIERES / DE GRAVER EN TAILLE / DOUCE SUR L´AIRAIN. / Par le Moyen des / Eaves Fortes, / et des / Vernix Durs et Mols. / Ensemble de la façon d´en / Imprimer les Planches Et d´en / construire la Presse, / PAR / A. BOSSE, de la ville de Tours / graveur en taille douce. / A PARIS, / M. DC. XLV. / AVEC PRIVILEGE DU ROY».
39. Segunda edición, aumentada por LeClerc, 1701: «TRAITÉ / DES MANIERES / DE GRAVER EN TAILLE / DOUCE SUR L´AIRAIN…», p. 32-33.
40. Tercera edición, aumentada por C.N. Cochin, 1745: «DE LA MANIERE / DE GRAVER / A L´EAU FORTE / ET AU BURIN. / ET DE LA GRAVÛRE EN LA MANIERE NOIRE, / Avec la façon de construiré les Presses modernes, / & d´imprimer en Taille-douce. / Par ABRAHAM BOSSE, Graveur du Roy. / NOUVELLE EDITION / Revûe, corrigée & augmentée du doublé, / et enrichie de dix-neuf Planches en Taille-douce / A PARIS, QUAY DES AUGUSTINS, / Chez CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Libraire / de l ´Artillerie & du Génie, au coin de la ruë Gille-/Coeur, à l´Image Notre-Dame / M. DCC. XLV. / Avec Appobation E Privilege du Roy».
41. Cuarta edición, aumentada nuevamente por C.N. Cochin: «DE LA MANIERE / DE GRAVER / A L´EAU FORTE / ET AU BURIN. / ET DE LA GRAVÛRE EN LA MANIERE NOIRE, / Avec la façon de construiré les Presses modernes, / & d´imprimer en Taille-Douce. / Par ABRAHAM BOSSE, Graveur du Roi. / NOUVELLE EDITION, / Augmentée de l´Impression qui imite les tableux, / de la Gravûre en maniére de crayón, & de / celle qui imite le lavis. / Enrichie de vignettes E de vingt-une Planches/ en taille-douce. / A PARIS, RUE DAUPHINE, / Chez CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Libraire / de l ´Artillerie & du Génie, à l´Image / Notre-Dame. / M. DCC. LVIII. / Avec Approbation E Privilege du Roi».
42. Ibídem., p. X.

EL MONUMENTO A CARLOS IV EN MANILA, OBRA DE JUAN ADÁN

Pedro Luengo Gutiérrez

RESUMEN: En 1796 el gobernador de Filipinas encargó a Juan Adán la realización de un monumento a Carlos IV para Manila, siendo instalado finalmente entre 1811 y 1825. Gracias a esta investigación ha sido posible mejorar el conocimiento sobre el ambiente artístico del archipiélago en esos años.
PALABRAS CLAVE: Manila (Filipinas). Carlos IV, Rey de España. Juan Adán. Rafael María de Aguilar. Monumentos públicos.

THE MONUMENT FROM CARLOS IV OF MANILA, WORK OF JUAN ADÁN

SUMMARY: In 1796 the Governor of the Philippines asks Juan Adán to do a monument of Carlos IV to Manila, being finally installed between 1811 and 1825. Thanks to this research has been possible to improve the knowledge about the artistic ambient of the archipelago in these years.
KEYWORDS: Manila (Filipinas). Carlos IV, Rey de España. Juan Adán. Rafael María de Aguilar. Public monument.

Enrique Pardo Canalís fue el primer investigador en señalar la existencia de un encargo del archipiélago filipino de una escultura de Carlos IV[1]. Hasta ese momento las noticias sobre dicha obra se reducían a las aportadas por un breve ensayo biográfico sobre Juan Adán Morlán conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando lo que hizo que la pieza se diera por destruida en la guerra hispano-filipina. En este texto, de enorme interés para confeccionar la biografía del escultor, solo se hacía alusión al encargo de dicha obra. Con posterioridad Mª Lourdes Díaz-Trechuelo localizó nueva documentación inédita, aunque no pudo valorar las noticias en Filipinas, ni localizar la pieza[2]. Por esto, la escultura ha quedado fuera de todos los estudios realizados sobre el escultor turiasonense.

A estos datos pueden ahora sumarse otros nuevos, a partir de los recientemente localizados en el Archivo General de Indias y en el Archivo Nacional de Filipinas, lo que permite efectuar una reflexión sobre el tema a partir de la documentación. Se conserva en el primero, el encargo realizado a comienzos de 1796 por parte del gobernador de Filipinas, el astigitano Rafael María de Aguilar al escultor de cámara Juan Adán[3]. Al artista se le pedía un pequeño boceto de un retrato «pedestre» –así se repite en toda la documentación– de Carlos IV, que posteriormente sería sacado de puntos y vaciado en bronce en el archipiélago. El monumento estaba previsto colocarlo presidiendo una plaza junto a la Catedral que llevaría el nombre del monarca, emplazamiento que hoy conserva, si bien el lugar, evidentemente, ha cambiado de nombre[4]. Con la colocación del bronce se culminaría la intervención urbanística en la zona, que incluía la creación de un jardín, que debe entenderse dentro de un proyecto más relevante urbanísticamente del gobernador Agui-



1. *El Oriente,* n.º 9 (Manila, 1875), p. 7.

lar, el empedrado de la ciudad de Manila[5]. Pero, para llevar a cabo la propuesta de monumento era necesaria la aprobación real. De hecho existía un desagradable precedente que no se quería repetir. Se trataba de la pirámide conmemorativa levantada a las afueras de la capital y erigida por Alejandro Malaspina en honor del difunto coronel y destacado naturalista Antonio Pineda[6]. Se realizó en 1792 sin la aprobación correspondiente, lo que ocasionó una seria advertencia por parte del Consejo de Indias[7]. A la aludida petición del gobernador Aguilar respondió afirmativamente el escultor el 28 de septiembre de 1796. En aquel momento, Adán llevaba algo más de un año como escultor de cámara, tras la muerte de Celedonio Nicolás de Arce, lo que debió acrecentar sus obligaciones[8].

Con relación al monumento, uno de los aspectos de mayor interés es el referido al motivo de su encargo. Tradicionalmente se piensa que la escultura fue un testimonio de agradecimiento del pueblo manileño a la vacuna de la viruela llegada en la expedición Balmis, durante el reinado de Carlos IV. Esta explicación quedaba recogida en la lápida situada en el pedestal de la escultura, por lo que tal interpretación debe ser coetánea a su instalación en la plaza. Sin embargo, es preciso adelantar que la colocación del bronce del monarca fue muy posterior a su llegada a las islas. Además, tal hipótesis, aunque antigua, conlleva una serie de incongruencias cronológicas que no se pueden pasar por alto. La expedición liderada por Balmis debió llegar a Filipinas dentro del «Magallanes» el 8 de febrero de 1805[9]. Se conserva una carta en la que el propio científico explica a José Antonio Caballero desde Macao la situación endémica que padecía el archipiélago[10]. En el texto indica que China era un permanente foco de contagio de la viruela y Filipinas por su comercio una de las principales perjudicadas. Por ello la vacuna vendría a poner fin a una situación calamitosa. Pero



2. *El Oriente,* n.º 9 (Manila, 1875), p. 7, detalle.

si la expedición no llega hasta 1805 es muy difícil que el monumento se encargara por ese motivo en 1796. Las razones por las cuales se pensó en erigirlo evidentemente fueron otras. En los últimos años del siglo XVIII se produjo la desvinculación del archipiélago filipino del control del Virreinato de la Nueva España. Con la creación de la Compañía de Filipinas el puerto de Acapulco perdía el control sobre el género venido de Oriente, y se lograba la autonomía que pretendía el archipiélago desde hacía décadas. Este hecho, unido al proyecto de monumento ecuestre al mismo Carlos IV en la capital mexicana, debió animar a los manileños a plantear un proyecto similar. De hecho, la inauguración del pedestal del monumento mexicano se realizó en diciembre de 1796, lo que viene casi a hacer coincidir el encargo manileño con el comienzo de las obras del futuro «Caballito»[11]. De todas formas, la vinculación del monumento de Manila con la expedición de Balmis no puede rechazarse por completo. De hecho, la llegada de la vacuna y de la escultura se produjo con un escaso margen de tiempo, por lo que cabe suponer que la importancia del programa inmunológico haría cambiar simplemente la dedicatoria[12].

Cuando Adán respondió afirmativamente a la propuesta recibida desde Manila efectuó algunos cambios a la iniciativa. Así, el boceto debía realizarse a tamaño real y no a pequeña escala, pues podrían derivarse ciertas pérdidas de detalles si dicho trabajo lo llevaba a cabo alguien distinto al propio autor. De hecho se sabe que por esas fechas, Adán no tenía en mucha estima las obras realizadas por autores novohispanos, lo que seguramente se acrecentaría en el caso del archipiélago[13]. Por ello plantea realizar tanto el boceto como la escultura a tamaño real, bien en Madrid, bien en el archipiélago, aunque prefiriéndose la primera opción[14]. Finalmente Juan Adán envía primero a Filipinas un boceto pequeño, que estaba terminado ya en 1797, y más tarde un segundo de ocho pies –casi dos metros y medio– que se vaciaría en el archipiélago. Esta decisión implicaba la necesidad de contar en las islas con una infraestructura capaz de afrontar el vaciado con garantías.

Desde Filipinas se sugirió al escultor una fecha de entrega, pero el artista la pospuso, comprometiéndose a tener finalizado el bronce durante 1797. Señalaba que mientras tanto se podrían ir afrontando la obra del pedestal, para el que ofreció un diseño[15]. Este dibujo, que desgraciadamente ha desaparecido, fue enviado al archipiélago a través del virrey de Nueva España Miguel de la Grúa Talamanca (1794-1798). Al respecto, debe recordarse que por entonces se estaba realizando en México el citado monumento de Carlos IV por Manuel Tolsá, por lo que tal vez algunas de las propuestas de Adán pudieron haber tenido cierto eco en la obra mexicana.

Desgraciadamente el diseño del turiasonense no se conoce, y sólo se conservan algunas vistas donde puede analizarse el que finalmente se realizó para su inauguración en 1825 y que sería sustituido por el proyecto de 1885. Al parecer, el pedestal era un simple cubo realizado con piedras de distintos colores, teniendo en cuenta la distinta procedencia del material constatada en la documentación. A este cubo se le añadían distintos ornamentos metálicos[16]. En las cuatro esquinas superiores se colocaron otros tantos prótomos de león



3. Dibujo del monumento a Carlos IV en Manila. 14/09/1885 ANF 16648.

a modo de capiteles sobre los fustes con el Plus Ultra. Más abajo se situó un relieve donde se representaban los dos globos terráqueos y sobre ellos el cetro y la corona, muestra clara del control de la monarquía hispánica sobre Oriente y Occidente. Todo el monumento fue rodeado de una verja alta que intentaba impedir la sustracción de las piezas metálicas, lo que no se consiguió, teniendo que ser sustituidas en múltiples ocasiones. Ejemplo de cómo debía ser este monumento lo aporta la vista de la plaza de la Catedral de 1875[17]. La relación que pudo tener este pedestal con el que se recibió desde Madrid, es difícil de



4. Plaza mayor de Manila con el monumento a Carlos IV. (José María CARIÑO y Sonia PINTO, *Album: Islas Filipinas, 1663-1888,* Manila, Ars Mundi, 2004).

establecer, ya que no se conservan muchas obras de este tipo realizadas por el escultor de cámara. Quizás el referente más plausible podría ser el monumental pedestal de la fuente de Hércules y Anteo para los jardines del Palacio de Aranjuez, que sería realizada más tarde por el escultor en colaboración con otros artistas y arquitectos. La fecha, diversa colaboración y carácter de esta pieza, hacen difícil su vinculación con el pedestal manileño, con el que solo comparte el uso del almohadillado, lo que tampoco parece muy relevante.

Otro asunto a destacar es cómo se ha orientado siempre el monumento del monarca. A priori podría considerarse más oportuno que Carlos IV se dirigiera bien a las Casas Consistoriales, bien a la Casa del gobernador, pero eso obligaba a dar la espalada a una de las dos. Por ello debió colocarse enfrentado a la fachada catedralicia, dejando a su diestra la morada del gobernador y a su izquierda el consistorio. De esta forma, el monarca quedaba de frente al visitante que llegaba por las calles principales que desembocaban en la plaza. A su espalda quedaba casi exclusivamente el fuerte de Santiago.

El proyecto de escultura de cuerpo entero del monarca hay que insertarlo en la serie de retratos regios realizados en estos años por Adán, como se indica en la correspondencia firmada por el propio escultor. Según uno de los documentos, estaba muy deseoso de que un busto del rey, que actualmente se conserva en el Palacio Real, fuera del agrado del monarca, pues sería su primera pieza como escultor de cámara. Dicha obra se había realizado

conforme a los consejos que Godoy había dado en el verano de 1797. En aquellos momentos, el monumento manileño estaba en marcha pero siempre dándose prioridad a los encargos del propio palacio, por ello Adán solicitó al Príncipe de la Paz consejos sobre la escultura que en esos momentos estaba abocetada. Godoy pidió que se sacase del obrador y el escultor se negó hasta que no estuviese finalizada, por lo que hizo caso omiso a las recomendaciones del Príncipe de la Paz.

Conforme a su compromiso, en enero de 1798 la escultura estaba casi terminada. De hecho sólo faltaba sacarle el molde y vaciarla, según indicaba el propio Adán. Al parecer, su intención era presionar para que la escultura se enviase terminada a Filipinas. Si bien, había otro asunto de mayor trascendencia, el de sufragar su costo. En aquellos momentos se sucedían las discusiones entre las distintas instituciones sobre quien debía hacerse cargo de los pagos. En 1799 el escultor seguía sin recibir suma alguna por su trabajo, lo que retrasó la salida de la pieza. El problema era aclarar quién había encargado realmente el monumento. Por un lado es la Secretaría de Estado la que parece obligada a afrontar las costas. Por otro se encontraban tanto el gobernador filipino, como el municipio de Manila. Ninguno de ellos quería responsabilizarse de los importantes gastos del proceso. En septiembre de este año intervino el rey, obligando a la Secretaría de Estado a librar la suma requerida, dejando ésta constancia de los problemas que tenía para afrontar el pago. Otro tanto señala el gobernador de Filipinas, aludiendo a la mala situación del archipiélago, mientras que el Consejo de Indias había quedado prácticamente imposibilitado por las guerras que mantenía con Francia y sobre todo con Inglaterra[18]. El apoderado del gobernador, Jacinto Sánchez Tirado ofrece la posibilidad de librar letras de cambio a favor de la Compañía de Filipinas, pero esta entidad exigió una fianza por si fallecía el gobernador. Adán, en enero de 1801, propuso que el pago lo efectuase la ciudad, a lo que finalmente accede Manila, en el mes de marzo.

En el verano de 1802, el gobernador continuaba dudando sobre si la fundición se realizaría en la Península Ibérica o en las islas a cargo de un «célebre profesor indio»[19]. Según las fuentes literarias filipinas, finalmente este último debió fundirlo, lo que demuestra el nivel de los fundidores del archipiélago en este momento. El pago, efectuado finalmente en este mismo año, ascendió a 4.500 pesos. El gobernador pidió el envío de la escultura para poder verla en su pedestal antes de dejar el cargo. Finalmente hubo que esperar hasta el 30 de septiembre de 1803, cuando definitivamente salió la escultura de la corte rumbo a Cádiz[20]. Rafael María de Aguilar y Ponce de León murió en el 8 de agosto de 1806 habiendo ostentado el cargo de gobernador del archipiélago hasta este momento, lo que hizo imposible que viera realizado su encargo.

La única institución capaz de afrontar en el archipiélago el vaciado era la Fundición de cañones de la Maestranza de Manila que había sido clausurada años antes, por lo que tendría que recuperarse al efecto[21]. Tal vez fue su cierre lo que explica que tanto la organización del trabajo, como los nombres de aquellos que la realizaron hayan quedado en el olvido. De todas formas, con anterioridad a la efigie de Carlos IV, la misma fábrica había llevado a cabo algún proyecto, a pesar de estar clausurada. Los nombres de los maestros fundidores Mateo Villanueva y Felipe Alonso aparecen por diversos motivos vinculados a ella. El primero acababa de salir de prisión exculpado de un robo en la Maestranza[22]. El segundo había presentado la nueva campana fundida para la Catedral filipina años antes[23]. Con bastante probabilidad, ambos debieron participar en el proyecto, aunque ninguno al parecer lo dirigiera.

Junto al problema técnico que es evidente en la realización de una obra de estas

características está el de enfrentarse con un concepto de escultura muy distinto del común en Filipinas en aquellos momentos. La mayor parte de la producción plástica se realizaba en marfil tanto en obras completas como en imágenes de candelero. La imagen de bulto en madera y aun menos en otros materiales, aunque existentes, no son la producción más habitual en las islas. Por tanto, no solo fue una adaptación técnica, sino que de piezas de pequeño formato de tipo religioso, el «célebre profesor indio» debió enfrentarse a un monumento de gran tamaño y de tipo civil. Otro punto a subrayar es la oferta desde las islas de sacarlo de puntos. Aunque la técnica es simple, requiere de un mínimo conocimiento, y sobre todo de una infraestructura adecuada que sólo se explica en un mercado acostumbrado a estas prácticas. Hasta el momento no se ha hecho hincapié en la posibilidad de que la escultura filipina hiciera uso de este mecanismo para afrontar el amplio número de encargos llegados desde los distintos puntos del territorio hispano.

Según los documentos del Archivo Nacional de Filipinas, es Ambrosio Casas quien firma los pagos a Pedro Lasa, por lo que debe atribuirse a aquél al menos la dirección económica[24]. Las cuentas localizadas demuestran una enorme diversificación del trabajo. A las órdenes de Casas funcionaba un escuadrón con un ingeniero militar a la cabeza –probablemente Ildefonso Aragón y Abollado, ya que es quien firma algunos documentos– junto a los que se encontraban varios maestros canteros e incluso un «maestrillo» dedicados al pedestal[25]. Además de ellos, debieron colaborar un buen número de maestros fundidores anónimos, entre los que con bastante probabilidad estuvieron los citados Villanueva y Alonso. A estos habría que añadir algunos fundidores sangleyes, de los cuales sólo se tiene noticia en décadas posteriores y de los que no se conocen los nombres.

Ambrosio Casas es un personaje absolutamente desconocido hasta ahora. Según parece debió entrar en combate en 1779 como capitán de la octava compañía del Batallón del Real Príncipe[26]. En 1794 se le nombra capitán de cazadores del regimiento de milicias del Real Príncipe, cuerpo creado catorce años antes[27]. Su afición a la escultura no viene avalada por ningún documento y es posible que se encargase exclusivamente de la organización. De Ildefonso Aragón se tiene mayor información. Sucesor del ingeniero militar Tomás Cortés debe considerarse el de mayor importancia en toda la primera mitad del siglo XIX en la capital manileña. Probablemente nacido en Andalucía es miembro fundador de la Sociedad Económica de Amigos del País de Manila, agrupación donde se fundaría en estos mismos años la Academia de Dibujo y Pintura. Como arquitecto, aunque no se ha puesto de relieve hasta ahora, es el autor del proyecto de Cementerio de la capital filipina, donde demuestra su vinculación con la arquitectura neoclásica que se hacía en la Península Ibérica[28]. Filipinista de gran talla, teniendo en cuenta su importante legado documental, es padre de una buena saga de investigadores sobre el archipiélago: Rafael Aragón o más modernamente Francisco de las Barras y Aragón[29].

Además del maestro fundidor es previsible la participación de un escultor, especialmente si se tiene en cuenta que la idea inicial del gobernador era que en Manila se trasladase el pequeño boceto de Juan Adán a una efigie acorde con el tamaño de la plaza. Desgraciadamente el estudio de la escultura dieciochesca en Manila apenas se encuentra empezado por lo que no es posible apuntar nombres. No obstante sí es importante recordar que en esta época la labor escultórica se asociaba generalmente a los indios. Así al menos lo asegura el viajero francés Jean Mallat, quien destacó la calidad de las piezas de marfil realizadas en Manila, sin citar nada sobre la actividad de los sangleyes en este sentido[30]. En cambio los continuos censos municipales en el Parián dan noticias de un buen número de escultores[31]. El último conocido, realizado en 1755 por José Memije bajo el gobernador

Pedro Manuel de Arandia, localizó un total de nueve escultores chinos con tienda en el Parián[32].

Otro grupo social encargado de la producción escultórica correspondía al de los frailes, entre los que sobresalía Lucas de Jesús María. Este agustino de origen zaragozano se conoce tanto en México como en Filipinas por su labor arquitectónica aunque parece haber trabajado también como escultor en el archipiélago[33]. De este grupo saldrían las bases para crear la generación que afrontaría la producción decimonónica; no solo las de bronce, sino también las efímeras de la entrada del retrato de Fernando VII (1821) o el amplio número de santos de los primeros escultores conocidos con seguridad Leoncio y Manuel Asunción, cuyas fechas vitales son respectivamente 1792-1863 y 1813-1888[34].

Afortunadamente las abundantes noticias aportadas por la documentación del Archivo Nacional de Filipinas permiten reconstruir mes a mes el proceso de la obra. En diciembre de 1807 comenzó la extracción de los jaspes para el pedestal en los montes de Mariveles[35]. Allí, además del capitán fue un teniente –segundo maestro de cantería–, soldados y cabos, y el maestro de la provincia de Bataan[36]. En ese mes comenzaron a trasladarse las piedras hasta la playa de Mariveles y de allí en barco hasta la misma plaza, actividad que se dilató hasta abril[37]. Todo ello demuestra que el municipio había retrasado el comienzo de las obras del pedestal hasta mucho después de la llegada de la escultura, algo bien distinto de lo que se le había señalado a Juan Adán. Además de esto sorprende que se le encargue a la milicia realizar todo el proceso de abastecimiento. Desde finales del siglo XVI la ciudad recibía los materiales arquitectónicos necesarios gracias a la red creada por los sangleyes por toda la isla. Gracias a ellos pudo levantarse la ciudad en piedra sin que la expansión de los españoles por Luzón estuviese muy desarrollada. Debe concluirse por tanto, que el proyecto del pedestal requería de una supervisión rígida a partir de la extracción, valiéndose de los conocimientos del terreno de los militares españoles, lo que hacía a la obra un caso excepcional con respecto a lo que se requería generalmente desde Manila.

En el citado mes de abril los gastos se multiplicaron. Ya con material suficiente en la capital, el maestro mayor de las Reales Obras se incorpora a la construcción. Caldeadores, canteros lapidarios, carpinteros, albañiles…, van apareciendo en los pagos de cada mes. Esto hace pensar que el pedestal se estaba rematando a finales de 1807. Los gastos se repiten mes tras mes, con algunas extrañas excepciones. En diciembre de 1808 se pagan algunos sillares traídos desde Guadalupe, la cantera tradicional desde el siglo XVII, pero desgraciadamente no se sabe cómo se articuló el jaspe de Mariveles con la piedra de Guadalupe. El año 1809 comienza con los primeros pagos de plomo y de alambre de cobre, a lo que hay que añadir dos piedras de afilar traídas de China[38]. Estos gastos comienzan a sustituir los traslados de piedras y los pagos a canteros, por lo que es fácil pensar que el pedestal estaba pronto a concluirse, pues además se iniciaba la factura de la escultura que debió estar finalizada en 1811.

El retrato del monarca, según el dibujo realizado antes de su primer desmontaje a mediados del siglo XIX, lo presenta con capa, armadura y condecoraciones. El exterior de la capa está decorado con castillos y leones y el interior con armiño. Sobre el pecho luce el collar de la Real y Distinguida orden de Carlos III, acompañada de la banda azul y blanca, lo que lo caracteriza como Gran Maestre de la Orden[39]. Parece claro que no se trata ni del collar ni de la cruz de la Orden del Espíritu Santo. De todas formas, hoy día la cruz no cuelga del collar aunque sí aparece en el dibujo del archivo. Esto evidencia que la escultura contó con ese detalle durante gran parte de su historia, y que solo los envites que sufriría desde finales del siglo XIX, harían desaparecer la enseña. Continuando con



5. Juan Adán, *Monumento a Carlos IV,* Manila. En la actualidad.



6. Juan Adán, *Monumento a Carlos IV* (detalle delantero). Manila. En la actualidad.

los elementos de la escultura, debe observarse más abajo el fajín de Capitán General. En la mano derecha porta la bengala propia de este cargo, mientras que la izquierda se apoya junto a la empuñadura de la espada. Hasta aquí el retrato recuerda mucho al de Carlos III concebido por Anton Rafael Mengs (Museo del Prado, nº 2200) hacia 1761, del que se conservan numerosas copias. La cabeza, con peluca empolvada, presenta el carácter bonachón del monarca que no concuerda con la fuerza de la composición. Por otra parte, la relación formal de la escultura manileña con el retrato de Carlos III diseñado para coronar la fachada de la Aduana de Valencia parece evidente[40]. A esta obra hay que añadir la amplia serie de retratos de reyes y emperadores romanos realizados para el nuevo Palacio Real, e incluso los tres que coronan la fachada del Palacio de Aranjuez[41]. De todas formas, no se ha localizado ninguno con el que existan coincidencias plenas con el enviado a Filipinas, aunque muchos de los elementos de éste pudieron estar tomados de esta larga serie.

La escultura de Carlos IV realizada por Juan Adán muestra la apuesta del escultor por las formas clásicas en su etapa madrileña, dejando tras de sí las composiciones más barrocas de su primera etapa. Incluso comparada con piezas de esta misma etapa, los retratos de Carlos IV de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Palacio Real o la Venus de la Alameda de Osuna, el monumento de Manila parece una apuesta mucho más sobria y sólida que parece contrastar con la ligereza aún presente en estas piezas. Eso no exime, como por otra parte puede interpretarse en la documentación, que la cabeza del retrato manileño y la del busto del Palacio Real tengan una vinculación evidente. Volviendo al clasicismo adoptado por Adán en estos años, parece que el tema también incitaba a seguir estas formas. Un retrato monumental que terminaría siendo fundido lejos de la corte, debía ser a la vez que majestuoso, poco detallista, evitando la complejidad de las formas tardo-dieciochescas. Otro elemento a tener en cuenta es el tratamiento de los paños. Comparado con otras obras anteriores de Adán, el Carlos IV es especialmente parco en movimiento. Solo el fajín, que queda envuelto visualmente por la capa, parece romper la firmeza de la composición. El drapeado de la parte trasera también ha evolucionado desde piezas anteriores de Adán[42]. Incluso parece que el mismo busto de Carlos IV del Palacio Real del que se habla en la documentación tiene un trabajo de drapeado mucho más dinámico



7. Juan Adán, *Monumento a Carlos IV* (detalle trasero). Manila. En la actualidad.

que el propuesto para Manila. Esta evolución, que puede también justificarse por el distinto formato de los dos retratos y los distintos materiales, es especialmente significativa por la relación entre las dos piezas.

La primera gran ocasión en la que se tiene constancia que estuvieran finalizadas las obras en la plaza fueron las fiestas de 1825 por la llegada del retrato del nuevo monarca, Fernando VII, que había pintado Vicente López[43]. Es probable que el importante despliegue realizado para la ocasión sirviera además para la inauguración del monumento manileño. La estatua de Carlos IV fue protegida por un templete circular rodeado por una serie de pedestales bajos y estos a su vez por un jardín artificial, lo que muestra que el proyecto original de ajardinamiento no se llevó a cabo finalmente[44]. El espacio de la plaza fue sin duda el más intervenido ya que con mucha probabilidad se convirtió en el centro neurálgico de toda la recepción. A esto hay que añadir la profusión de dibujos dedicados a la decoración de la plaza realizados durante estas fiestas. No es más que una clara demostración del orgullo de las autoridades filipinas por haber terminado el proyecto del monumento.

La vida del monumento a Carlos IV de la capital filipina no ha sido fácil. Durante todo el siglo XIX las reformas de la plaza en la que se situó frente a la catedral fueron constantes, suscitadas muchas de ellas por el deterioro y los daños que presentaba continuamente. Sus aplicaciones de metal fueron desapareciendo durante el siglo XIX, hasta que en el año 1875 no se conservaba ninguna, incluso después de varias intervenciones de recuperación. En 1886, según Montero y Vidal el retrato se encontraba rodeado de un jardín con verja de hierro, a lo que puede añadirse que contaba con iluminación artificial, todo un avance en la Manila del momento[45]. Esto puede asegurarse gracias a la acuarela publicada recientemente por José María Cariño y Sonia Pinto[46].

El siglo XX con los conflictos bélicos y ocupaciones sufridas, fue aún más destructivo con la pieza, siendo visibles hoy muchos de los daños ocasionados a la escultura. El pedestal y fuente actual fue proyectada en 1885[47]. A pesar de todo, esto el monumento superó las distintas ocupaciones de la ciudad, permaneciendo en su lugar original probablemente porque el pueblo filipino lo consideraba un monumento a la vacuna de la viruela más que

a un rey en particular. Siendo esto así, una mala interpretación, o mejor dicho una relectura de la dedicatoria fue su mejor forma de conservación.

Con esta pieza se inaugura una pequeña serie de obras vaciadas en el archipiélago. Tras la campana catedralicia (1782) y el retrato de Carlos IV (1805-1811), habrá que esperar hasta el retrato de Isabel II (alrededor de 1860) y posteriormente la escultura que remataba la antigua Aduana (1871)[48]. Además, comienza un ascenso en la calidad y cantidad de esculturas en el archipiélago que culminará en el mismo siglo XIX con las figuras de los maestros José Flameño y Andrés Figueroa, aún completamente desconocidas. Parte fundamental de este ascenso fue la aparición de la Academia de Dibujo y Pintura, donde poco más tarde se incluiría la enseñanza de las prácticas escultóricas. Como institución centralizadora de gran parte de la actividad artística de la ciudad, parece ser que fue la depositaria de un buen número de bocetos y dibujos, hoy perdidos, de obras realizadas para las islas. Es posible, que el boceto original que Juan Adán enviara al archipiélago fuera a parar décadas más tarde desde las dependencias gubernamentales a la Academia, camino seguido por otros encargos hechos a la Península Ibérica. De todas formas, el impulso de estas iniciativas artísticas, ya sean académicas o no, es una de las evidencias más claras del ascenso comercial y económico del archipiélago en este momento histórico.

NOTAS

1. PARDO CANALÍS, Enrique, *Escultura neoclásica española*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1958. En lo referente a otros retratos de Carlos IV, hay que subrayar la reciente exposición y catálogo *Carlos IV: mecenas y coleccionista*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2009.
2. DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, Mª Lourdes, *Arquitectura española en Filipinas. (1565-1800,*. Sevilla: CSIC, 1959, p. 22.
3. Archivo General de Indias (en adelante AGI), ESTADO, 47 N.22. La carta con la que comienza el legajo tiene fecha de 15 de enero de 1796. El 22 del mismo mes ya se había encargado un modelo al escultor por parte del Gobernador Capitán General.
4. Actualmente se denomina Plaza de Roma, no hace mucho Plaza McKinley y ya en el siglo XIX se le llamó Plaza del Palacio por su cercanía a este edificio.
5. Sobre la figura de este gobernador y sus aspectos ilustrados debe consultarse MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª Jesús, «Revisión histórica de la figura de Rafael María de Aguilar: Militar, ¿ilustrado? y gobernador de Filipinas», en *Actas del V congreso de Historia de Écija: Écija y el Nuevo Mundo. Congreso de Historia. Nº 6,* Écija: Ayuntamiento, Diputación de Sevilla, 2002.
6. Grabado del Monumento al militar Antonio Pineda en Filipinas. AGI, MP-ESTAMPAS, 207.
7. Advertencia sobre monumento a Antonio Pineda. AGI, FILIPINAS 338, L. 22, F. 77v-78v.
8. El nombramiento como tal es de 20/05/1793 pero hasta la muerte de Nicolás de Arce no se hizo efectivo.
9. BALAGUER PERIGÜELL, Emilio, y BALLESTER AÑON, Rosa, *En el nombre de los Niños. Real Expedición Filantrópica de la Vacuna 1803-1806,* Madrid: Asociación Española de Pediatría, 2003, pp. 113 y 166. No parece probable que llegase en a bordo del navío mercante «Santo Domingo de la Calzada» que hacía la ruta Cádiz-Manila y que había llevado por primera vez la vacuna a Lima.
10. *Informe de Francisco Xavier Balmis a José Antonio Caballero*. AGI. INDIFERENTE, L. 1558-A. Macao, 20-I-1806.
11. Con este nombre se conoce popularmente al monumento ecuestre de Carlos IV erigido en la ciudad de México. En un primer momento se colocó en el Zócalo, pasando en 1823 al claustro de la Universidad Nacional y Pontificia. Hoy se encuentra en la Plaza Manuel Tolsá, el nombre de su autor, entre el Palacio de Minería y Palacio de Comunicaciones, después de cuatro ubicaciones anteriores.
12. La escultura salió de Cádiz en 1803.
13. En 1796 la Academia de San Carlos de México envió algunos trabajos a España para su evaluación. Juan Adán, quien se encargó de las esculturas, las consideró «modeladas de aficionados sin principios», aconsejándoles que dejasen las «invenciones» para «imitar». Citado en GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, y GUTIÉRREZ, Ramón (coords.), *Pintura, escultura, y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX,* Madrid: Cátedra, 1997, p. 14.

14. Tras las consideraciones del escultor de 1797, se le pide realizar a tamaño real la escultura.
15. AGI, ESTADO, 47 N.22. F. 5. En AGI, ESTADO, 47 N.22. F. 7 se le pide a Adán que realice el diseño del pedestal para enviarlo al Gobernador de las islas. Otro documento no carente de interés aunque parecido al anterior es Gobernador de Filipinas sobre la estatua pedestre de Carlos IV. AGI, ESTADO, 46, N. 69.
16. Quizás sea la Il. 3 la que mejor muestre esta decoración.
17. Véase la Il. 1 y el detalle en la Il. 2.
18. España e Inglaterra llevaban todo el siglo XVIII enzarzadas en batallas navales en aguas americanas. Los enfrentamientos más destacables son los producidos entre 1702-1713, 1718-1727, 1739-1748, 1762-1763 y por último 1779-1783.
19. AGI, ESTADO, 47 N.22. F. 25
20. AGI, ESTADO, 47 N.22. F. 29
21. Así lo confirma un artículo poco posterior: «Estatua de Carlos IV: es de tamaño natural, está de pié, con manto y cetro, en medio de la plaza, y jardines, sobre un pedestal. Se hizo en prueba de agradecimiento por haber mandado á Filipinas Carlos IV la vacuna desde Méjico, de brazo á brazo, el año 3 de este siglo. […] La estatua tiene el gran mérito de estar hecha en aquel tiempo en esta Maestranza de Manila. GOVANTES, Felipe, «Un ligero paseo matutino por Manila. Ciudad murada», *El Oriente,* nº 14 (Manila, 1876), pp. 5-8.
22. Orden sobre juicio por robo en fundición de Manila. (1798). Se deja en libertad al maestro fundidor Mateo Villanueva. AGI FILIPINAS 338, L.22, F. 269v-273v.
23. *Diseño de la campana de la Iglesia Catedral de Manila, fundida el 30 de enero de 1782 por el Maestro de la Real Casa de Fundición, Felipe Alonso*. AGI MP-FILIPINAS, 260.
24. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), SGU, LEG, 6911, 4.
25. MERINO, Luis (O.S.A.), *Arquitectura y urbanismo en el siglo XIX: Introducción general y monografías. Estudios sobre el Municipio de Manila*, Manila: Centro Cultural de España-The Intramuros Administration, 1987, Vol. II, p. 111. El término «maestrillo» designa a aquellos dedicados a obras de arquitectura sin la formación necesaria. Su presencia en las provincias, donde no llegaban suficientes profesionales, estuvo muy extendida.
26. Gastos de la Real Estatua de Carlos IV. 1808-1897. Archivo Nacional de Filipinas (en adelante ANF), MONUMENTOS. L. 1. ANF. MATERIALES ESPECIALES. Nº 16.648-16652. Archivo de Simancas. Secretaría de guerra. Hojas de servicios de América. Catálogo XXII. Legajo 7268 Sección III Página 270.
27. Ambrosio Casas. Empleo». (1794-1796). AGS, Secretaría del Despacho de Guerra, 6911, 4
28. Plano para un cementerio en Manila. El documento está datado en 1792. AGI, MP-FILIPINAS, 213.
29. Otro personaje hasta ahora desconocido es Juan José Aragón de Abollado, natural de Chiclana de la Frontera (Cádiz), quien se traslada con su mujer a La Habana en 1769. AGI, CONTRATACIÓN, 5512, N. 3, R. 29. 01-VII-1769. No se puede concretar la relación entre ambos aunque la vinculación posterior de la familia Aragón con la ciudad de La Habana hace pensar que el contacto fue estrecho.
30. REGALADO TROTA, José, *Images of Faith: Religious Ivory Carvings from the Philippines [Catálogo de la exposición]*, Pasadena: Pacific Asia Museum, 1990, p. 25.
31. Parián de los sangleyes fue el término con el que se designó al barrio de chinos extramuros de Manila.
32. FÉLIX, Alfonso (ed.), *The Chinese in the Philippines. 1570-1770,* Manila-Nueva York-Bombay: Solidaridad Publishing House, Vol. I-II, p. 207. Este José Memije debe tratarse del alguacil mayor de Manila José Antonio de Mémije y Quirós. Desgraciadamente no se ha podido establecer vinculación entre él y el famoso cosmógrafo Vicente Memije, colaborador de uno de los grabadores más importantes de la Filipinas dieciochesca, Laureano Atlas.
33. Se acepta que diseñó el Colegio de la Enseñanza en Cuauhtemoc, Ciudad de México. Como su autor aparece al menos en la ficha de catálogo de monumentos históricos de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del gobierno mexicano. Más tarde intervendría en las obras de la nueva Aduana en Manila.
34. REGALADO TROTA, José, *Op. cit*., p. 26.
35. El mármol de Mariveles se caracteriza por ser blanco y rojizo con betas. Blanco y gris son los mármoles de la punta de San Miguel, que como se utilizaron en el pedestal del monumento a Magallanes.
36. Bataan es la provincia de Filipinas que ocupa toda la península del mismo nombre y que cierra la bahía de Manila. Es por tanto un territorio en continuo contacto con la capital.
37. Además de los documentos citados conservados en el ANF, Merino ha localizado que Cavada Méndez Vigo también cita este monumento como uno de los más importantes, junto al de Magallanes, salidos de estas canteras de mármol. MERINO, Luis, *Op. cit.,* p. 65-66.
38. Probablemente se refiera a plomo en galápagos o panes, la forma común de distribuir el metal.
39. No cabe duda de que el collar de la escultura corresponde con el de la citada orden, ya que el del Toisón de Oro no muestra los mismo elementos: «la cifra de oro del Monarca que da nombre a la Real Orden […] seguida, a ambos lados, por dos leones rampantes […] seguidos cada uno por un castillo […] al que sucede un

trofeo de guerra». La Orden del Espíritu Santo por su parte también tenía un collar y una cruz bastante parecida a simple vista a la de la Orden de Carlos III. La divisa consistía en un collar compuesto de flores de lis de las que salían llamas y borbollones, y tenía de trecho en trecho la letra H, inicial de Henri, su fundador, coronada de yelmos y banderas. Del collar iba pendiente una cruz de oro esmaltada con ocho radios y en los ángulos flores de lis, llevando en el centro una paloma de plata. Esta descripción difiere mucho de lo que se encuentra en la escultura, que coincide plenamente con el collar de la de Carlos III.

40. *Francisco Sabatini: 1721-1797: la arquitectura como metáfora del poder [*Catálogo de la exposición *]*, Madrid: CajaMadrid-DGPC de la Comunidad de Madrid, 1993.
41. PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid* , Valladolid, Universidad, 1975. Las esculturas de la fachada del Palacio de Aranjuez fueron realizadas por el escultor Pedro Martinengo; TÁRRAGA BALDÓ, Mª Luisa, «El escultor Pedro Martinengo y la fachada principal del palacio de Aranjuez», *Archivo español de arte,* tomo 49, nº 196 (1976), pp. 435-452
42. Para más información véase la Il. 7.
43. Según Montero y Vidal el monumento fue instalado definitivamente el año anterior de 1824. MONTERO Y VIDAL, José, *Historia general de Filipinas desde el descubrimiento de dichas islas…* , Manila: M. Tello, 1894, p. 482
44. MORENO GARBAYO, Justa, *Fiestas en Manila. Año 1825,* Madrid, Patrimonio Nacional, 1977, pp. 35-37.
45. MONTERO Y VIDAL, José, *El archipiélago filipino y las Islas Marianas, Carolinas y Palaos: Su historia, Geografía y Estadística*, Manila, 1886, p. 301.
46. CARIÑO, José María, y PINTO, Sonia, *Album: Islas Filipinas, 1663-1888*, Manila: Ars Mundi, 2004. Véase también la Il. 4 del presente trabajo.
47. ANF, Materiales Especiales 16650-16652.

FRANCISCO MUNTANER MONER Y SU PARTICIPACIÓN EN ALGUNAS DE LAS EMPRESAS ILUSTRADAS MÁS IMPORTANTES DEL SIGLO XVIII

Miquela Forteza Oliver

Resumen: Este artículo versa sobre la intensa participación del grabador mallorquín Francisco Muntaner Moner, académico supernumerario y de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en algunas de las más importantes empresas ilustradas de la segunda mitad del siglo XVIII.
Palabras clave: Grabado. Real Calcografía (Madrid). Ilustración. Imprenta. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Francisco Muntaner.

FRANCISCO MUNTANER MONER AND HIS PARTICIPATION IN SOME OF THE MOST IMPORTANT ILLUSTRATED ENTERPRISES OF THE 18 CENTURY

Abstract: This article explores the work of Majorcan engraver Francisco Muntaner Moner, a supernumerary and member of merit of the San Fernando Royal Academy of Fine Arts in Madrid, and his intense participation in some of the most important illustrated undertakings of the late 18th century.
Key words: Engraving. Chalcography. Enlightenment. Printing press. Francisco Muntaner.

El pensamiento ilustrado supuso una auténtica regeneración para la tipografía y el grabado español. Siguiendo el ineludible modelo académico francés, se gestó en España la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en Madrid. La Junta Preparatoria tuvo lugar en 1744, en tiempos de Felipe V, Fernando VI la dotó de Estatutos en 1749, aunque no fue inaugurada hasta el año 1752. La enseñanza de las artes se convirtió en tarea prioritaria para la nueva institución del Estado. Aunque desde el Real Decreto de erección de 1752 fue denominada «de las tres Nobles Artes», ya desde sus inicios, la Academia se interesó por las artes gráficas, en especial por la técnica del grabado en talla dulce. Junto a los directores de las Secciones de Arquitectura, Pintura y Escultura, se nombró director de la Sección de Grabado al grabador de cámara Juan Bernabé Palomino y director de grabado de medallas al grabador de la Real Casa de la Moneda Tomás Francisco Prieto. Por tanto, desde sus comienzos la Academia de San Fernando patrocinó las enseñanzas de grabado, iniciándose una nueva época para la imagen impresa que le proporcionó un nuevo estatus dentro de las Bellas Artes.

Por su parte Carlos III propició una excelente política tipográfica. Entre las medidas derivadas de la política proteccionista del monarca ilustrado que beneficiaron al sector de la producción gráfica destacan las que siguen: en 1762 se estableció la libertad de precios a los libros; en 1763 la exención del servicio militar a los impresores y a los fundidores de letras; y en 1764 se estableció la concesión para imprimir libros litúrgicos a la Compañía

de Impresores y Libreros de Madrid, lo que obligaba a que todos los libros de nuevo trazado se imprimieran en España al igual que las estampas ilustrativas. Estos estímulos oficiales beneficiaban no sólo a los grabadores, impresores y fundidores de letras sino también a todos los oficios relacionados con la producción de libros, como los encuadernadores y los fabricantes de papel. En definitiva, con esta política ilustrada se consiguió una total independencia frente al extranjero ya que con anterioridad, prácticamente todo el material se importaba de Europa.

Ante un contexto tan favorable, el estado creó en 1789 la Real Calcografía. Surgió por la necesidad de crear un establecimiento fijo, anexionado a la Imprenta Real, con la finalidad de proteger y fomentar las artes gráficas. Se trataba de reunir y conservar todas las láminas costeadas con fondos públicos, estampar los vales reales, los encargos de la Imprenta Real y todas las obras de particulares que lo solicitaran[1].

Toda esta política de apoyo propiciada por la monarquía, comenzó a dar sus frutos bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII, lo que se tradujo en grabadores bien preparados y en ediciones de grabados y libros de gran calidad, utilizándose papeles adecuados para la estampación, buenas tintas, nuevos tipos para las letras y cuidadas encuadernaciones.

Los nuevos postulados ilustrados reconocieron la necesidad de contar con un plantel de grabadores de calidad que fuesen capaces de producir imágenes grabadas para satisfacer las crecientes necesidades científicas y culturales anulando la dependencia externa. La complejidad técnica del grabado en talla dulce obligaba a una larga y especializada formación lo que en ocasiones suponía invertir no menos de diez años para adquirir suficiente destreza en el manejo del buril. Hasta la formación de las reales academias a mediados del siglo XVIII en España no existían centros ni talleres especializados adecuados para el aprendizaje de dicha técnica, dependiendo en gran medida del extranjero.

Juan Bernabé Palomino (Córdoba 1692-Madrid 1777), burilista autodidacta que se había formado copiando las mejores estampas francesas y siguiendo al pie de la letra el tratado de Abraham Bosse[2], fue el encargado de adiestrar a la primera generación de grabadores españoles. Centró su actividad en las clases de la Academia de San Fernando, gracias a las cuales vinieron a aprender los alumnos más aventajados de otras provincias españolas. Palomino fue un excelente grabador de reproducción, de hecho éste fue el tipo de grabado que la Academia se propuso restaurar fundamentalmente, con el fin de obtener una mayor calidad y pulcritud. Este hecho se evidencia en el discurso que Tiburcio de Aguirre, viceprotector de la institución, pronunció en el acto de la distribución de los premios correspondientes al año 1754, en el cual dejaba claro que la finalidad del estudio del grabado en dicha Academia era únicamente el de servir de medio para la fácil propagación e inmortalización de las producciones de las tres artes. Por desgracia, no se planteó realizar obras originales con esta técnica; la formación del grabador ilustrado estaba enfocada básicamente a la transmisión a la lámina de cobre de dibujos realizados por otros. Era por tanto frecuente que en los grabados de reproducción de obras de arte fuera un dibujante, y no el propio grabador, el que ejecutara el dibujo previo al tallado de la lámina.

El grabador mallorquín Francisco Muntaner Moner pertenece a la primera generación de grabadores que completan su formación en la Academia. Fue bautizado en la Catedral de Palma de Mallorca el día 13 de abril de 1743[3] y murió en Madrid el año 1805. Era hijo del grabador mallorquín Lorenzo Muntaner Upé (1706-1768)[4] y nieto del pintor boloñés Juan Muntaner Marimonti[5].

Francisco Muntaner aprendió el arte del grabado de su progenitor. Según Antonio Furió,

en 1767 presentó una lámina grande de la Inmaculada Concepción al obispo de Mallorca Francisco Garrido de la Vega, quien le aconsejó que marchara a Madrid para perfeccionar su arte[6]. El obispo no sólo le aconsejó si no que se convirtió en su bienhechor. De hecho, en el expediente personal de Muntaner relativo a su nombramiento como académico supernumerario[7] consta que el susodicho prelado tuvo que interceder por él, demostrando su pureza de sangre, para que pudiese ser admitido en la Academia.

Según consta en el expediente, el pintor mallorquín Cristóbal Vilella,[8] en carta de 27 de julio de 1767 dirigida a Ignacio de Hermosilla y Sandoval denuncia extrajudicialmente y reclamando confidencialidad, aún advirtiendo su genial habilidad en el arte de la estampa, la inhabilidad de Muntaner por ser hijo de Juana Ana Picó, descendiente de judíos conversos. En consecuencia, y tras serle solicitado informes por parte del decano de la Academia el 6 de enero de 1768, el obispo de Mallorca, en una extensa carta escrita en marzo de ese mismo año y dirigida al marqués de Sarriá, trata de demostrar su limpieza de sangre alegando que la madre de Muntaner era hija de padres desconocidos pero no hebrea.

En dicha carta expone que Juana Ana María Elionora Munera, hija de sus padres y bautizada en Alaró con estos nombres y este apellido[9], había sido adoptada de niña por un platero llamado Juan Picó Pomar, descendiente de judíos conversos, con quien convivió hasta su matrimonio con Lorenzo Muntaner el año 1729[10]. A tenor de este casamiento el susodicho platero le hizo donación de todos sus bienes, reservándose el usufructo hasta su muerte, llamándola en el consiguiente documento Juana Ana, doncella, hija expósita y sin padres conocidos. Asimismo el prelado hace constar que, seguramente por equívoco de la parroquia, a los primeros cuatro hijos que Juana Ana procreó hasta 1744 se les puso el apellido materno de Picó, motivo por el cual Lorenzo Muntaner acudió al Vicario General para solicitarle que se subsanara dicho error, es decir que en lugar de Picó apareciese el apellido materno de Moner[11]. De esta manera se ejecutó y se hizo constar en un decreto expedido por Vicario general[12]. A partir de los hechos expuestos, y aunque de ellos resultase evidenciada la ilegitimidad de la madre, eximía de toda mancha hebraica a Francisco Muntaner. El simple hecho de haber sido educada y dotada en su casamiento por un judío converso no le otorga a ella dicha condición y mucho menos a su descendencia.

De la lectura del expediente se desprende asimismo el secretismo y la hipocresía con que se investiga el tema. Todo se hace a espaldas del interesado, el cual, al parecer, no llega a enterarse del trasfondo que gira en torno al retraso en la obtención del título de académico. El decano de la Academia, en su carta de solicitud de informes al obispo de Mallorca señala que en el caso de que el solicitante no padezca la tacha que se le imputa se le concederá la graduación que se merece, pero que si por desgracia la padece se disimulará con el secreto que dicta la caridad para que no sufra una pública afrenta y por supuesto no se le concederá el título.

El 8 de noviembre de 1767 Francisco Muntaner había sido nombrado académico supernumerario por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando según consta en el acta de la sesión de la junta ordinaria correspondiente: «Leído el acuerdo de la de cuatro de octubre el Excmo. Señor Consiliario Marqués de Villafranca dio cuenta de un papel que había tenido el Excmo. Señor Decano Marqués de Sarriá en que le remitía varias estampas grabadas por Francisco Muntaner para que presentadas en la Junta se diese al autor la graduación que por he mérito le corresponda. Los profesores reconocieron con atención dichas estampas y dijeron que aunque en ellas se dejaba conocer se había servido de malos originales tenían bastante merito por el buril. La Academia en consecuencia de estos informes le creo Académico Supernumerario por el grabado dulce»[13].

No obstante, y como bien consta en la carta que el decano de la Academia envió al obispo de Mallorca para solicitarle los consabidos informes, se suspendió el despacho del título hasta saber si eran ciertos los defectos de sangre imputados. En consecuencia, Muntaner no tuvo en sus manos el título de académico hasta un año más tarde. Sin embargo, en el acta correspondiente de la junta ordinaria de 20 de noviembre de 1768 que certifica el recibimiento del título por parte del grabador mallorquín, se atribuye tal tardanza a un extravío: «El Sr. Decano con fecha de 2 del corriente avisó al Sr. Protector, que en Noviembre del año pasado fue creado Académico Supernumerario en el Grabado de Estampa Dn. Francisco Montaner en atención a su particular pericia. Y di cuenta de que en carta de 20 de Octubre pasado el Sr. Obispo de Mallorca a cuyas manos había remitido yo el título expedido a Montaner me avisó había recibido después de tanto tiempo, que estuvo extraviado el referido título: que lo entregó a Montaner de cuya modestia, aplicación y buenas costumbres habla ventajosamente, y da muchas gracias por el favor que le ha hecho la Academia. El mismo Montaner con fecha 22 del propio mes expone su reconocimiento, y se ofrece con la mayor atención a la disposición de la Academia. La Junta lo dio todo por visto»[14].

Por otra parte, en junta ordinaria de 2 de octubre de 1768 se da cuenta de una carta del conde de Riela en la que se refiere a los pasos que se están dando para establecer una academia de las artes en Barcelona, recomendando el mérito de Francisco Muntaner para que sea uno de los que sirvan de cimiento de la nueva academia. Para tal menester el susodicho conde solicita que se le conceda a Muntaner el grado de académico, incluyendo dos estampas prueba de su talento, a lo que le responden que ya ostenta dicho título desde diciembre de 1767: «Di cuenta de una carta de el Sr. Protector dirigida Sr. Decano con fecha de 30 de septiembre próximo con la que remite otra del Conde de Riela fecha en Barcelona a 26 del mismo: En ella refiere el conde los pasos que está dando para establecer en aquella Ciudad una Academia de las Artes, recomienda el mérito de Francisco Montaner, natural de Mallorca, pide se le considere con el grado de Académico, para que sea uno de los que sirvan de cimiento a la nueva Academia. Incluye dos estampas en prueba del talento de Montaner, y concluye expresando que en pronto va hacer cuantas se le manden. El señor Protector en su citada carta recomienda esta instancia. En vista de esto acordó la Junta que el Sr. Decano se sirva responder al Sr. Protector, que desde Diciembre de 1767 en atención al mérito de Montaner se le creo Académico Supernumerario por el Buril sin recomendación alguna. Y que se sirva dar gracias al Sr. Protector por el cuidado que emplea en Barcelona»[15].

El ascenso Francisco Muntaner en la Academia continúa a finales de 1771. En junta ordinaria de 10 de noviembre de este año fue propuesto y proclamado académico de mérito gracias a dos estampas premiadas por el señor don Pedro de Silva, una de Nuestra Señora de la Concepción y la otra de Nuestra Señora de los Dolores: «El Sr. D. Pedro de Silva premió dos estampas del Académico Supernumerario por el Grabado Dn. Francisco Muntaner: una representa a Nuestra Señora de la Concepción en medio pliego regular y la otra en cuartilla a Nuestra Señora de los Dolores. En su vista, y oídos los aplausos, con que las miró la Junta, el Sr. Viceprotector propuso a Muntaner para Académico de Mérito: y por aclamación y unánime consentimiento, se le creó y declaró Académico de Mérito por el Grabado de Estampas»[16].

En la capital el grabador mallorquín desarrolló gran parte de su fecunda y virtuosa actividad, siendo discípulo del citado Juan Bernabé Palomino, con cuya nieta, Marta Ignacia González Palomino, contrajo matrimonio alrededor del año 1779[17]. Marta Ignacia era hija

de Antonia Palomino y Oropesa y del pintor Antonio González Ruiz, cuyo retrato fue grabado por su yerno hacia 1786[18].

Aunque era ciego de un ojo Muntaner fue un excelente grabador, ello le permitió participar en algunas de las más importantes empresas ilustradas de la segunda mitad del siglo XVIII. A ellas nos referiremos en el presente artículo.

Una de las novedades del siglo XVIII en España, y que formaba parte del mensaje ilustrado, era reproducir mediante la técnica del grabado calcográfico las colecciones de pintura y las vistas de ciudades y monumentos arquitectónicos españoles. Francisco Muntaner participó en la empresa gráfica más importante de las realizadas por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en este ámbito, *Antigüedades Árabes de España*, cuya gestación se remonta a 1756, cuando la Academia decidió dar a conocer las antigüedades árabes de Granada[19]. La primera parte[20], publicada en 1787, está conformada por treinta estampas de las cuales tan sólo una está firmada, la XXIV, que reproduce el sepulcro de los Reyes Católicos, y que fue grabada por Manuel Salvador Carmona. La segunda parte[21], precedida por un largo estudio, no se publicó hasta 1804; se compone de veintinueve grandes estampas y una pequeña reproducción de una moneda. Las láminas XI y XII van firmadas por Juan Minquet, y la XV y XXII, por Juan Barcelón y Juan Antonio Salvador Carmona, respectivamente. El resto de las láminas, aunque sin firma, fueron abiertas por Jerónimo Antonio Gil, José Murguía, Juan de la Cruz, Francisco Muntaner, Vicente Galcerán, Tomás López, Joaquín Ballester, Juan Moreno Sánchez, Juan Bernabé Palomino, Tomás Prieto, Juan Minguet, Nemesio López, José González, Manuel Monfort, Juan Fernando Palomino y Pedro Lozano, según figura en el informe que en 1820 realizó Juan Pascual y Colomer para la Academia de San Fernando[22]. Muntaner grabó en 1775 las láminas IV y 5 de la primera parte que reproduce la *Vista de la fortaleza de la Alhambra desde el castillo de Torres Bermejas*[23] y la *Vista de la Mezquita de Córdoba y columnas miliarias*[24], ambas según dibujo de José de Hermosilla.

En 1773 se grabó el gran *Plano del Real Sitio de Aranjuez*, dibujado por el Capitán de Ingenieros Domingo de Aguirre. Quince de las dieciséis láminas que lo componen fueron abiertas por Juan Antonio Salvador Carmona y la que resta por su hermano Manuel. A la vez que el plano, se hicieron ocho vistas grandes, una de las cuales, *Vista de la Casa de las Bacas*, es obra de Francisco Muntaner[25].

Por otra parte, en Málaga, en la penúltima década del siglo XVIII y a instancias de José de Gálvez, se editó una carpeta de grabados de la catedral, con la intención de invertir el producto de la venta en la conclusión de las obras, las cuales estaban paralizadas desde 1782. La colección se inicia con un frontispicio presidido por una alegoría de la ciudad de Málaga dibujada por el pintor de cámara Antonio Carnicero y grabada por Francisco Muntaner. Bajo esta composición hay un texto explicativo cuya letra fue grabada por Francisco Asensio. Los planos de la planta, la fachada y la vista lateral habían sido dibujados por el arquitecto Antonio Ramos, fallecido en 1782, y las dos secciones, transversal y longitudinal, por Pietro Vanvitelli. Todos ellos, por consejo de Ventura Rodríguez, fueron grabados a buril el año 1784 por el propio Muntaner y publicadas en Madrid en 1785 con el título *Diseños de la catedral de Málaga*.[26]

En lo que atañe a las colecciones de pintura, por iniciativa privada, aunque con la autorización real de Carlos IV, se constituyó en 1789 en Madrid la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* con la intención de divulgar la antigua escuela de pintura española y favorecer el estudio de los más importantes modelos internacionales y extranjeros. La escuela española del siglo XVII y la pintura del Renacimiento y Barroco italiano



1. León Bueno / Francisco Muntaner, *Diego de Acedo* de Velázquez, 1792. Biblioteca Lluís Alemany (BLA Sala II-2/163), Palma de Mallorca.



2. León Bueno / Francisco Muntaner, *La Aparición de la Virgen a San Bernardo* de Murillo. Biblioteca Lluís Alemany (BLA Sala II-2/292), Palma de Mallorca.



3. Agustín Estévez / Francisco Muntaner, *Las Hilanderas* de Velázquez, 1796. Biblioteca Lluís Alemany (BLA Sala II- 2/290), Palma de Mallorca.

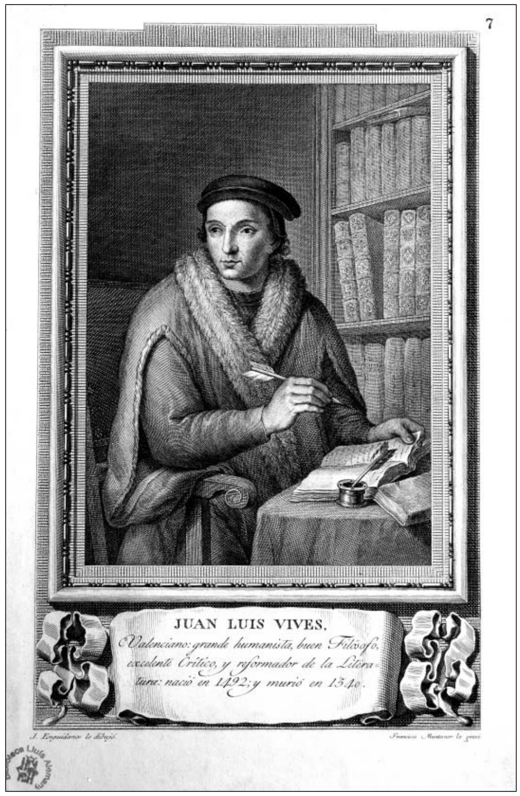


4. León Bueno / Francisco Muntaner, *Retrato de clérigo* de Leandro da Ponte Bassano, 1797. Biblioteca Lluís Alemany (BLA Sala II- 2/288), Palma de Mallorca.

fueron los grupos más ampliamente representados, siguiendo en importancia la pintura neoclásica española y algunos ejemplos del Renacimiento holandés y el Barroco flamenco. Importantes grabadores de Europa trabajaron para la *Compañía*, aunque también se encargaron láminas a los más sobresalientes grabadores madrileños, y a algunos académicos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, tal es el caso Francisco Muntaner[27]. La dirección artística, al menos durante algún tiempo, recayó en Manuel Salvador Carmona en cuanto al grabado, y en Francisco Bayeu en lo que atañe a los dibujos. Muntaner grabó el retrato de *Diego de Acedo* de Diego Velázquez dibujado por León Bueno (1792. Il. 1)[28], *La Aparición de la Virgen a San Bernardo* de Murillo, obra del mismo dibujante (il. 2)[29], *Las Hilanderas* de Velázquez dibujada por Agustín Estévez (1796. Il. 3)[30], y el *Retrato de clérigo* de Leandro da Ponte Bassano (1797. il. 4)[31], conocido en el siglo XVIII como el retrato de Tomás Moro obra de Tiziano. Asimismo dirigió a su discípulo Manuel Esquivel en la tarea de grabar el *Esopo*[32] y el *Menipo*[33] del gran pintor sevillano siguiendo el dibujo de León Bueno.

De todas las empresas promovidas por la Calcografía Nacional la más importante, y una de las razones de su creación, fue la publicación de la serie de *Retratos de los Españoles Ilustres,* proyectada por la Secretaría de Estado en 1788 y auspiciada primeramente por Floridablanca y después por Aranda y Godoy. El objetivo de esta serie era no sólo dar a conocer a los grandes hombres de nuestra historia, sino también contribuir a fomentar a los grabadores y al noble Arte del Grabado. A Manuel Salvador Carmona, director de grabado de la Academia después de la muerte de Palomino en 1777, se le encargó un informe en el que constaran los grabadores que podían hacerse cargo de tan magna obra. Propuso a los de «más mérito», que a su parecer eran Fernando Selma, Francisco Muntaner, Joaquín Ballester y Juan Moreno Tejada, aunque participaron muchos otros. Se pagaron 440 reales por cada dibujo y 3000 por lámina. La serie fue publicada periódicamente formando cuadernos conformados por seis retratos. Hasta el año 1819 se grabaron un total de ciento catorce retratos publicándose un total de diecinueve cuadernos, el primero de los cuales, editado en 1791, iba precedido de un prólogo a toda la obra escrito por José Castañeda[34]. Francisco Muntaner grabó las siguientes láminas: del primer cuaderno el *Retrato de Ambrosio Morales* (1789)[35] y el *Retrato de Juan de Mariana* (1790)[36], ambos según dibujo de José del Castillo; del segundo cuaderno el *Retrato del cardenal Gil de Albornoz*

5. José López Enguídanos / Francisco Muntaner, *Retrato de Juan Luis Vives*, 1794. Biblioteca Lluís Alemany (BLA Sala II - 2/283), Palma de Mallorca.



(1791)[37] por dibujo de Manuel de la Cruz; el *Retrato de Antonio Agustí* (1791)[38] según dibujo de José Maea, que forma parte del cuatro cuaderno; y el *Retrato de Juan Luis Vives* (1794)[39] por dibujo de José López Enguídanos incluido en el sexto cuaderno (il. 5).

Por lo que respecta al ámbito de la historia y la literatura, Muntaner colaboró en la de obra cumbre de la tipografía española del siglo XVIII, *La conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta* de Cayo Salustio Crispo, a partir de la traducción del infante Gabriel Antonio de Borbón[40]. Esta magnífica edición fue estampada en 1772 en la imprenta del zaragozano Joaquín Ibarra, impresor de la Casa Real y de la Real Academia Española. Se editó sin reparar en costes y con el mecenazgo regio, siendo ilustrada con estampas de Juan Antonio y Manuel Salvador Carmona, Joaquín José Fabregat, Fernando Selma, Joaquín Ballester, Francisco Asensio, Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, Jerónimo Antonio Gil, Manuel Monfort y Francisco Muntaner. Este último grabó dos monedas fenicias, una de ellas según dibujo de Fernando Selma[41] y *Monedas fenicias de Cádiz* por dibujo de Isidro Carnicero[42].

Asimismo el grabador mallorquín intervino en la ilustración de la gran edición del *Quijote* estampada también en la imprenta de Ibarra. Esta magna obra fue publicada en 1780 en cuatro tomos, bajo los auspicios de la Real Academia de la Lengua, después de una laboriosa gestión de siete años[43]. La mayor preocupación recayó en la calidad artística de las ilustraciones, tanto del dibujo como del grabado, buscando asimismo que las imágenes fueran el fiel reflejo del momento histórico de la narración. Para ello se creó una comisión especial, formada por Manuel de Lardizábal y Uribe, Vicente de los Ríos y Juan Trigueros, que debía atender directamente a los problemas de la edición, siendo primordial la selección de los treinta y tres pasajes que habrían de servir de inspiración a los artistas. El mismo escrúpulo puesto en la elección de los temas y su ambientación arqueológica trató de imponerse en la selección de los artistas que habrían de hacerse cargo del proyecto. Resultaron elegidos Manuel Salvador Carmona, Jerónimo Gil, Francisco Montaner y Joaquín Ballester para la ejecución del grabado y Fernando Selma para la elaboración de los dibujos. Selma, cuya habilidad como grabador estaba más que probada pero no su faceta de dibujante, es por ello que no llegó a hacer ningún dibujo y sí varios grabados siendo sustituido por el prestigioso José Castillo.

Tras varias vicisitudes e irregularidades, tales como la demora en la entrega de los trabajos, se decidió confiar la dirección a la Academia de San Fernando, la cual confió la



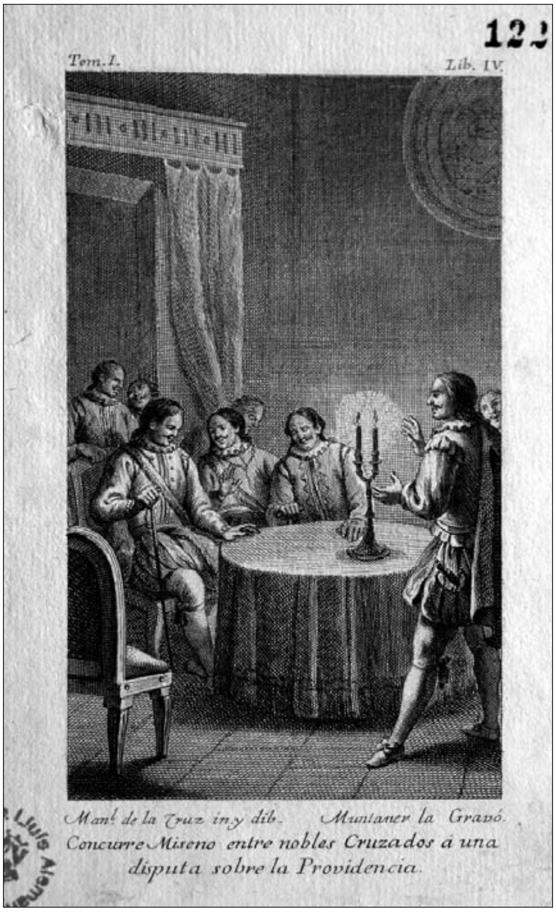
6. Antonio Carnicero / Francisco Muntaner, *El retablo de maese Pedro*, 1777. Biblioteca Lluís Alemany (BLA Sala II- 2/271), Palma de Mallorca.



7. Antonio Carnicero / Francisco Muntaner, *Recibe Teresa Panza la carta de la Duquesa*, 1777. Biblioteca Lluís Alemany (BLA Sala II- 2/247), Palma de Mallorca.

gestión a Pedro de Silva e Ignacio Hermosilla, los cuales en 1777 dieron un gran impulso a la ejecución de las ilustraciones. Poco después se remató definitivamente la ilustración del *Quijote*, aunque se alteró el plan inicial. Los dibujantes definitivos fueron Antonio Carnicero, José del Castillo, Bernardo Barranco, Jerónimo Antonio Gil, José Brunete, Gregorio Ferro y Pedro Antonio Arnal. Por los que respecta a los grabadores, la lista final fue la siguiente: José Joaquín Fabregat que abrió siete láminas, Francisco Muntaner seis, Fernando Selma que grabó otras siete más el frontispicio de los dos primeros tomos, cinco Joaquín Ballester, tres Manuel Salvador Carmona, dos Juan Barcelón, otras dos Pedro Pascual Moles, una Jerónimo Gil y, por último, Juan de la Cruz que abrió el frontispicio de los dos últimos tomos[44]. La relación de los artistas citados nos da una idea aproximada de la alta calidad de la obra, publicada en cuatro tomos. A ello hay que añadir la cuidadosa atención que puso la Real Academia en vigilar el rigor arqueológico de las composiciones.

Para la edición del *Quijote*, como ya se ha apuntado, Muntaner grabó seis láminas, dos para el segundo tomo[45]: *El bachiller se ofrece como escudero* (1778)[46] *y El retablo de maese Pedro* (1777. Il. 6)[47]; y cuatro para tercero: *Sancho se despide de los Duques y de don Quijote* (1777)[48], *Recibe Teresa Panza la carta de la Duquesa* (1777) (il. 7)[49], *Encuentro con Roque Guinart* (1779)[50], e *Infaustos agüeros al entrar en su aldea* (1778)[51]. Todas ellas grabadas según dibujo de Antonio Carnicero, a excepción de esta última dibujada por Gregorio Ferro y de la primera cuyo dibujo fue realizado por Bernardo Barranco.



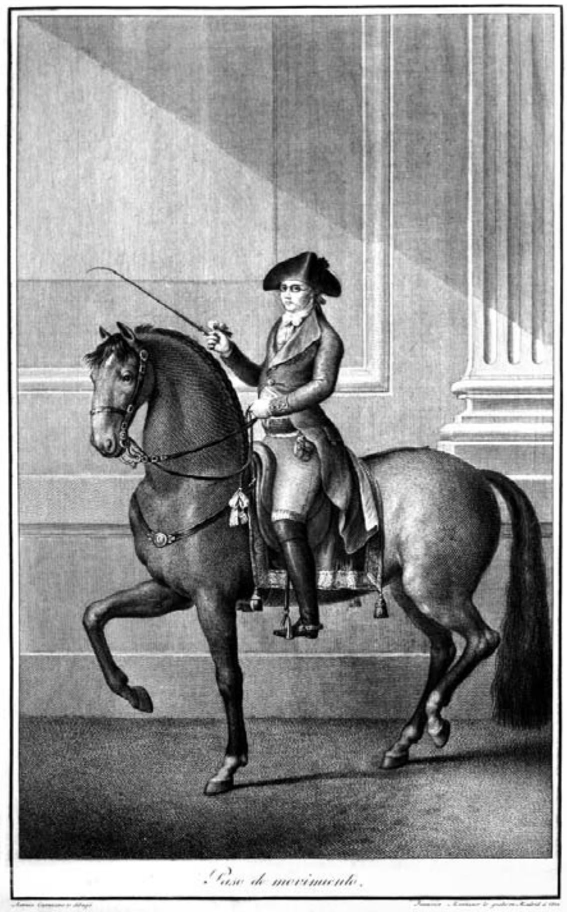
8. Manuel de la Cruz / Francisco Muntaner, Ilustración de *Concurre Miseno entre nobles Cruzados a una disputa sobre la Providencia*. Biblioteca Lluís Alemany (BLA Sala II- 2/146), Palma de Mallorca.



9. Mariano Salvador Maella / Francisco Muntaner, *Encuentran a Miseno la Princesa Sofía y el Conde de Moravia*. Biblioteca Lluís Alemany (BLA Sala II- 2/145), Palma de Mallorca.

Por otra parte la Imprenta Real preparó en 1790 una edición de *El hombre feliz, independiente del mundo y de la fortuna* de Teodoro de Almeida con estampas, entre otros, de Francisco Muntaner (il. 8 y 9)[52].

Por último, Muntaner colaboró en la ilustración de la traducción española de la obra de Louis-Charles Mercier Dupaty de Clam titulada *Prácticas de equitación o El arte de la equitación*. El manuscrito de la edición francesa, publicada en París en 1769, fue comentado y anotado por el propio Carlos IV y por Manuel Godoy, quien encargó la traducción española y su edición a Francisco Cerdá y Rico en 1796. Se decidió hacer dos ediciones ampliamente ilustradas, una en formato de gran folio y otra en cuarto. Para la primera, que llevaba por título *Real Picadero de Carlos IV*, se abrieron trece láminas desde 1797 a 1801, cuyos dibujos fueron encargados a Antonio Carnicero; para la segunda, *Cartilla de equitación*, estaban previstas treinta estampas, aunque sólo se grabaron cinco, todas ellas dibujadas por Cosme Acuña. Finalmente, ninguna de las dos ediciones, ya iniciadas, llegó a concluirse debido, supuestamente, a dificultades en la Imprenta Real[53]. Francisco Muntaner en 1801 abrió una de las trece láminas de la primera edición, *Paso de Movimiento*, que pudo ser en



10. Antonio Carnicero / Francisco Muntaner, *Paso de Movimiento*, 1801. Biblioteca Lluís Alemany (BLA Sala II- 2/289), Palma de Mallorca.

principio un retrato de Godoy, sustituido posteriormente por una figura convencional (il. 10)[54].

Todo ello por lo que se refiere a la participación en proyectos editoriales, pero Muntaner grabó asimismo un buen número de estampas sueltas de gran calidad, de esta forma y a modo de ejemplo, siguiendo la tradición barroca de dar a conocer los túmulos y adornos que engalanaban los templos con motivo de las solemnes honras fúnebres que se oficiaban por los reyes y sus familiares, las dignidades eclesiásticas y la nobleza, se ocupó de grabar el túmulo erigido en la ciudad de Mallorca a la memoria de la reina Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, con motivo de su fallecimiento en 1758[55].

Francisco Muntaner pertenece a una de las más importantes sagas de artistas mallorquines. No fue el único de la familia que obtuvo el título de académico, antes que él su tío Juan Muntaner Upé en junta extraordinaria de 28 de agosto de 1760 fue declarado académico supernumerario por la pintura[56]. Asimismo, su hermano Josep Muntaner Moner en junta ordinaria de 3 de agosto de 1788 obtuvo el título de académico supernumerario por el grabado de estampas[57]. Por último, el importante grabador Bartolomé Maura y Montaner, que también desciende de esta familia, en junta pública celebrada el 9 de abril de 1899 obtuvo la plaza de número de la Academia[58].

NOTAS

1. Para más información véase *Calcografía Nacional. Catálogo general,* vol. 1, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004, pp. 13-25.
2. BLAS, Javier, y MATILLA, José Manuel, «Grabar el «Quijote». La multiplicación de la imagen», en *De la palabra a la imagen: el Quijote de la Academia de 1780,* Madrid: Biblioteca Nacional, 2006, p. 102.
3. Archivo Capitular de Mallorca (en adelante ACM), 13837, f. 151v.
4. Nació el 27 de mayo de 1706 siendo bautizado al día siguiente en la Catedral de Palma, ACM, 13832, f. 23v, y murió el 18 de abril de 1768, Archivo Diocesano de Mallorca (en adelante ADM), I/48/-D/7, f. 36.
5. Casado con María Upé, en el Libro de Matrimonios de la parroquia de Santa Cruz consta que era natural de Bolonia, hijo de Lorenzo Muntaner y de Anna Mari Monti, y que vivía en el parroquia de San Nicolás, ADM, I/46-M/4, f. 97; aunque en el documento el apellido de la madre «Mari monti» aparece separado, y a la espera de hallar nuevos documentos que lo certifiquen, he optado por unirlo. Juan Muntaner murió el 19 de noviembre de 1722, ADM I/47-D/5, f. 38.
6. FURIÓ, Antonio, *Diccionario de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca,* Palma de Mallorca: Gelabert y Villalonga, 1839, p. 106.
7. Expediente personal de Francisco Muntaner y Munera, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ASF. Archivo), sign. 1-44-1, s/f. Documento transcrito y comentado en FORTEZA OLIVER, Miquela «El expediente personal de Francisco Muntaner Moner, un claro exponente de la exigencia de limpieza de sangre para acceder a la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Bolletí de la Societat Arquològica Lul·liana*, 65 (2009), en prensa.
8. Fue nombrado académico supernumerario, junto a Josep Cantallops, el 7 de septiembre de 1966: *Libro de actas de juntas ordinarias, generales y públicas. Acta del 7 de septiembre de 1766*, ASF, Archivo, sign. 3-82, h. 396-396v. La biografía de Cristóbal Vilella puede consultarse en AZCÁRATE, Isabel, *Naturaleza y arte: la fauna de la isla de Mallorca en la obra de Cristóbal Vilella*, Palma de Mallorca, 1990, 61-89.
9. En el Libro de Bautismos de Alaró consta que fue bautizada el 19 de mayo de 1711, siendo sus padrinos Rafael Segura y Ana Rosa Aguiló, ADM I/1-B/6, f. 157.
10. Se casaron el 31 de diciembre de 1729 en la iglesia parroquial de San Miguel de Palma, ADM, I/48-M/2, f. 224.
11. No sé el motivo por el que Lorenzo Muntaner decidió reconvertir el apellido «Munera» de su mujer por el de «Moner», el caso es que en las respectivas partidas de bautismo todos los hijos del matrimonio el apellido de la madre es «Moner» y no «Munera».
12. El decreto fue expedido el 25 de enero de 1744 por el Vicario General del Obispado de Mallorca y en el queda constancia de que Llorens Muntaner suplicó a los archiveros de la Santa Iglesia Católica que sustituyan el apellido materno de sus hijos, Picó por Moner, alegando una equivocación en la partida de nacimiento de su mujer, ACM, 13837, fs. 56.1. He consultado la partida de bautismo de todos sus descendientes, todos ellos bautizados en la Catedral, y en la de los cuatro primeros consta modificado el apellido materno en virtud de tal decreto.
13. *Libro de actas de juntas ordinarias, generales y públicas. Acta del 8 de noviembre de 1767*, ASF. Archivo, sign. 3-82, fs. 440v-441. Para facilitar la lectura, la transcripción de este documento y de todas las que aparecen en el texto están normalizadas.
14. *Ibíd.,* Acta del 20 de noviembre de 1768, ASF. Archivo, sign. 3-82, f. 505.
15. *Ibíd.,* Acta del 2 de octubre de 1768, ASF. Archivo, sign. 3-82, fs. 498v-499.
16. *Ibíd.,* Acta del 7 de noviembre de 1771, ASF. Archivo, sign. 3-83, fs. 85-85v.
17. Según José Luis de Arrese, Marta Ignacia González Palomino nació en Madrid el año 1753 y contrajo matrimonio con Francisco Muntaner a los 27 años: vid. ARRESE, José Luis, *Antonio González Ruiz: Pintor de Cámara de S. Mag. y Director General de la Academia de Bellas Artes de S. Fernando,* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 93.
18. Antonio Ruiz fue pintor de cámara de Su Majestad, Director de la Sección de Pintura de la Academia de San Fernando desde su inauguración y Director General, sustituyendo a Ventura Rodríguez, a partir del 23 de diciembre de 1768. Para más información véase *ibíd.*; PAREDES GIRALDO, María del Camino, «Antonio González Ruiz (1711-1788). Introducción al conocimiento de sus dibujos», *Príncipe de Viana*, 196 (1992), p. 303.
19. Para más información véase RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España,* Madrid: Fundación Cultural COAM, 1992.
20. *Antigüedades árabes de España. Parte primera,* Madrid: Imprenta Real, 1787.
21. *Antigüedades árabes de España. Parte segunda, que contiene los letreros arábicos que quedan en el palacio de la Alambra de Granada y algunos de la Ciudad de Córdoba, publicados por la Real Academia de San Fernando, e*

interpretados y explicados de acuerdo suyo por Don Pablo Lozano, Bibliotecario de S.M. y académico de honor de ella, Madrid: Imprenta Real, 1804.

22. *Op. cit*., p. 212.
23. R. 2557. *Ibíd.,* p. 213.
24. R. 2611. *Ibíd.,* p. 216.
25. R. 2618. *Ibíd.,* pp. 236-237
26. Para más información véase CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Grabados de la Catedral de Málaga»., *Boletín de Arte*, 17 (Málaga, 1996), pp. 471-480.
27. Para más información sobre la *Compañía* véase *Op. cit*., pp. 189-193.
28. R. 2739. *Ibíd.,* p. 200.
29. R. 2720. *Ibíd.,* pp. 197-198.
30. R. 2745. *Ibíd.,* p. 200.
31. R. 2735. *Ibíd.,* p. 194.
32. R. 2738. *Ibíd.,* p. 199.
33. R. 2736. *Ibíd.,* pp. 199-200.
34. *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid: Imprenta Real, 1791.
35. R. 2768. *Op. cit*., pp. 264-265.
36. R. 2766. *Ibíd.,* p. 265.
37. R. 2772. *Ibíd.,* p. 265.
38. R. 2781. *Ibíd.,* p. 267.
39. R. 2797. *Ibíd.*, p. 269.
40. SALUSTIO CRISPO, Cayo, *La conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta,* Madrid: Joaquín Ibarra, 1772.
41. R. 2119 y 2120. *Op. cit*., p. 319.
42. R. 2133. *Ibíd.*
43. Con motivo del IV centenario de la aparición de la primera parte de *El Quijote*, el Gobierno de Aragón recuperó *El Quijote* de Ibarra en edición facsímil cuya publicación corrió a cargo de la Editorial Turner. *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha,* edición facsímil de la de 1780, Zaragoza: Turner, 2005.
44. Para más información sobre el proceso de ilustración del *Quijote* véase SANTIAGO PÁEZ, Elena, «El proceso de ilustración del «Quijote» de la Academia», en *De la palabra a la imagen: el Quijote de la Academia de 1780,* Madrid: Biblioteca Nacional, 2006, pp. 23-35.
45. Para identificar las estampas se han utilizado los títulos que figuran en el cuadro de ilustraciones que aparece en *Ibíd.*, p. 34.
46. T. III, cap. VII, p. 58. La lámina la presentó a la Academia con el dibujo su secretario, Lardizábal, el 26 de mayo de 1778. RAE. Archivo, lám. 18. SANTIAGO PÁEZ, *Op. cit.,* p. 268.
47. T. III, cap. XXVI, p. 234. Real Academia Española (en adelante RAE), Archivo, lám. 23. *Ibíd.*, p. 304.
48. T. IV, cap. XLIV, p. 77. RAE. Archivo, lám. 26. *Ibíd.*, p. 322.
49. T. IV, cap. L, p. 137. RAE. Archivo, lám. 28. *Ibíd.*, p. 338.
50. T. IV, cap. LX, p. 229. La lámina fue presentada a la Academia con su dibujo correspondiente el 15 de junio de 1779. RAE. Archivo, lám. 30. *Ibíd.*, p. 348.
51. T. IV, cap. LXXIII, p. 328. La lámina fue presentada a la Academia con su dibujo correspondiente el 22 de septiembre de 1778. RAE. Archivo, lám. 32. *Ibíd.*, p. 362.
52. *Ibíd.*, p. 598
53. *Op. cit.*, pp. 289-290.
54. R. 3015, *Ibíd.*, p. 291
55. *Ibíd.*, p. 624.
56. *Ms. cit.,* fs. 96v-97.
57. *Libro de actas de juntas ordinarias, generales, extraordinarias y públicas. Acta del 3 de agosto de 1788*, ASF. Archivo, sign. 3-85, f. 81.
58. *Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias. Acta del 10 de abril de 1899*, ASF. Archivo, sign. 3-103, f. 412.

EL SEPULCRO DE FELIPE V, INICIADOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES, EN LA COLEGIATA DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

Raquel Novero Plaza

RESUMEN: El presente artículo estudia el mausoleo de Felipe V en la Colegiata de la Granja de San Ildefonso tanto en su situación primitiva como definitiva, y desde el punto de vista de sus componentes, formal e iconográfico, puesto que el monumento funerario del primer monarca Borbón rompió con la rutinaria práctica de la figura del orante en los sepulcros reales, iniciada en El Escorial, abriendo un nuevo camino a la fórmula barroca que triunfaba en Europa y que con él se inició en nuestro País.
PALABRAS CLAVE: Felipe V (1700-1746). Escultura. Mausoleo. Real Sitio de San Ildefonso (La Granja, Segovia).

ABSTRACT: The present article studies the mausoleum of Philip V in the Collegiate church of San Ildefonso's Farm so much in its primitive as definitive situation, and from the point of view of its components, formal and iconographic, since the funeral monument of the first monarch Borbón broke with the routine practice of the praying sculpture in the royal sepulcher, initiated in El Escorial, and it opened a new way for the baroque formula that was triumphing in Europe, and that with it began in our Country.
KEY WORDS: Felipe V (1700-1746). Sculpture. Mausoleum. Real Sitio de San Ildefonso (La Granja, Segovia).

Aunque la Real Academia de Bellas Artes fue inaugurada de manera oficial en 1752 por Fernando VI, no puede olvidarse que el iniciador de su fundación fue, mucho antes, su padre Felipe V. Fue él quien tomó la iniciativa de establecer en España Academias que se consagrasen al estudio y cultivo de la Lengua, de la Historia y de las Bellas Artes, Academias que funcionasen tomando como modelo las que había fundado en Francia su abuelo Luis XIV. Felipe logró ver en vida perfectamente establecidas y en funcionamiento las dos primeras, las de la Lengua en fecha tan temprana como 1714, y la de la Historia en 1738, a las que mimó y visitó en diferentes ocasiones, pero no así la de Bellas Artes. En realidad se habían producido en nuestro país, ya en el siglo XVII, diferentes conatos por parte de los pintores para erigir en Madrid una academia cuyo método y funcionamiento, a imitación de las del Diseño de Florencia o la de San Lucas de Roma, fuera de alguna manera garantizado y tutelado por la protección del rey Felipe IV, pero todos resultaron infructuosos[1].

La determinación, pues, de fundar en firme una Academia de Bellas Artes fue tomada por Felipe V el 20 de mayo de 1744 y expresada en un documento, firmado en Aranjuez, y dirigido al marqués de Villarías, por el que se dictaban las reglas que se habían de seguir «para que después de dos años de práctica que parecen convenientes por ahora, puedan contribuir a la formación de leyes para la Academia de Pintura y Arquitectura que se intenta

fundar en Madrid debajo de la protección del Rey»; es decir que se determinaba un plazo de dos años para redactar los estatutos y reglamentos que regulasen la composición, autoridades, profesores, alumnos y programas, en una palabra el funcionamiento y vida de las tres ramas de que había de constar la dicha Academia. En ese tiempo la Junta Preparatoria designó al Director General de los estudios, el escultor Domingo Olivieri, y a los directores de las tres ramas de escultura, pintura y arquitectura, celebró sus sesiones en el local provisional de la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor, y fue equipando a la institución de todos los enseres necesarios para cumplir sus fines. Por desgracia estos dos años se extendieron a ocho, probablemente, entre otras causas, debido a la inactividad y pasividad del monarca que caracterizó los últimos años de su reinado. Felipe V murió en 1746 sin poder ver cumplidos totalmente sus deseos, de modo que la apertura solemne de la Academia por él proyectada no se efectuó por su hijo Fernando hasta el 13 de junio del mencionado año 1752[2].

Por esta razón hemos querido prestar una especial atención, dentro de la fundación artística más importante del reinado Felipe V, el conjunto monumental y urbanístico de La Granja de San Ildefonso, a la capilla y monumento funerario donde el monarca iniciador de la Academia de Bellas Artes y destacado mecenas de todas ellas se encuentra sepultado. Acaso no se les ha dedicado hasta ahora un estudio serio desde el punto de vista de sus modelos, formal e iconográfico, pues el documental lo realizó hace años el profesor Yves Bottineau, recientemente fallecido; y sin embargo el monumento funerario del primer monarca Borbón rompió con la rutinaria práctica de los sepulcros reales, iniciada en El Escorial, y abrió un nuevo camino a la fórmula barroca que con él se inició en nuestro País. Y ello nos ha llevado, antes de analizar la capilla y el sepulcro, a considerar previamente las circunstancias anímicas y emocionales del propio protagonista, el rey Felipe V, ante el panorama de la muerte, que pesaron sobre él, como una losa, en los últimos años de su segundo reinado, circunstancias que acaso expliquen el por qué eligió el sitio concreto de su sepultura.

El cambio de dinastía de los Austrias a los Borbones, tras la muerte de Carlos II y la subida al trono en 1700 de su nieto de Luis XIV, Felipe V, no supuso un cambio en cuanto a la profunda religiosidad que había caracterizado los siglos XVI y XVII; el setecientos siguió marcado por la misma piedad y sentido tradicional español de la religiosidad. El nuevo monarca era un hombre de constitución fuerte pero de carácter melancólico, extraordinariamente piadoso y escrupuloso. En la corte francesa, fue nombrado duque de Anjou y educado en los principios religiosos y morales, en los que influyó notablemente su ayo Beuvillers, hombre de personalidad austera, rígida y escrupulosa, que transmitió su misma situación anímica al discípulo. Este carácter atormentado, acrecentó el miedo del monarca a una posible presencia inesperada de la muerte, y se convirtió en una constante de su vida diaria. En una meditación sobre la muerte que él mismo había escrito se dirigía a Dios Padre de esta manera: «Os ruego que recibáis mi vida como expiación de los innumerables crímenes que he cometido contra vos»[3].

El estado anímico de Felipe V y el desencanto que sentía por el rumbo que había tomado la política de Alberoni, en los enfrentamientos con Francia y el papado, durante la Cuádruple Alianza, arrastraron al monarca a tomar la decisión de desceñirse de la corona y retirarse a una vida más tranquila, consagrada a la piedad y a la preparación de su muerte. En la carta de renuncia al trono fechada en San Ildefonso el 10 de enero de 1724 se expresaba así: «Hallándome en la hedad de quarenta años y padecido los veinte y tres de mi reinado las penalidades, guerras, enfermedades y trabajos que son manifiestos, he devido

a la divina piedad que haviéndome asistido en ellos misericordiosamente, me aya dado al mismo tiempo un verdadero desengaño de lo que es el mundo y sus vanidades [...]. He pensado de acuerdo con la reina retirarme de la pesada carga del gobierno de la Monarquía para pensar más libremente y desembarazado de otros cuydados sólo en la muerte, el tiempo o los días que me queden de vida, a fin de solicitar el asegurar mi salvación y adquirir otro mejor y más permanente reyno»[4].

Como consecuencia, ascendió al trono su hijo primogénito, el príncipe don Luis, que casualmente falleció siete meses después. Felipe V tuvo que retomar las tareas de gobierno, aceptando de nuevo el trono, posiblemente por la insistencia de su esposa, la ambiciosa, Isabel de Farnesio. Se convirtió de este modo, en «el rey que reinó dos veces», como subrayó Henri Kamen[5], gozando inesperadamente de un largo reinado de cuarenta y cinco años. Pero persistió en él, pese a la vuelta al trono, el anhelo de retirarse a una vida consagrada a la piedad, lo que motivó la fundación del Real Sitio de San Ildefonso, a las afueras de Segovia y en las cercanías del Real Sitio de Valsaín. Un palacio y unos magníficos jardines, que a diferencia de otros edificios reales, construidos como centros de recreo, esparcimiento y ocio, se concibió como lugar de reposo y descanso del espíritu. Además, erigió una iglesia, a la que, por petición de los reyes, el papa Benedicto XIII, mediante la bula *Deum infatigabilem* otorgó el privilegio de Colegiata[6]; es decir, se convertía así en matriz de todas las iglesias del Real Sitio y su abadía; tendría cabildo y coro compuesto por un abad mitrado, cuatro prebendados de oficio, ocho canónigos, seis racioneros y cuatro capellanes, vistiendo todos ellos el traje coral de San Pedro de Roma[7]. Es posible que en la mente del monarca estuviese emular así o incluso superar al monasterio de El Escorial, lugar también de retiro de su fundador Felipe II. Construida la iglesia por Teodoro Ardemans entre los años 1720-23, se situó en el eje central del palacio y de frente a los aposentos reales, para que el acceso fuera fácil desde las habitaciones regias a la tribuna real, colocada a los pies, desde la que los monarcas seguirían fielmente los oficios divinos. Adosados a los muros se dispusieron, a petición del rey, las habitaciones para el abad mitrado, los canónigos y los capellanes. Procaccini, reformó la iglesia en 1735, transformando la planta basilical en una cruz griega, resultando el brazo de los pies más largo que los otros tres restantes. En el centro del crucero, se erigió una gran cúpula sobre tambor octogonal inspirada en las obras del barroco italiano, que se ejecutó en 1739 y cuyo diseño se atribuye a Sachetti. Desde el exterior, la cúpula y las dos torres, dominan la visión del conjunto palacial, dando a entender la primacía de lo religioso sobre el boato cortesano[8] (il. 1). A partir del fallecimiento de Felipe V en 1746 y a consecuencia de haberse depositado en ella su cuerpo, por voluntad testamentaria, pocos días más tarde, el templo se convirtió en un importante espacio funerario, cuya función primaria sería albergar sus restos mortales y la celebración de los oficios litúrgicos por la salvación de su alma.

Paradójica fue la inesperada muerte de Felipe V en el palacio del Buen Retiro, donde se había trasladado a vivir tras el incendio del Alcázar en 1735. El 9 de julio de 1746, mientras se vestía para ir a tomar el almuerzo, como todos los días, le acometieron unos hipos y vómitos, que se agravaron con la expulsión de esputos de sangre por la nariz y la boca. A los cinco minutos, falleció. Fue una muerte repentina, la más temida porque privaba al cristiano del tiempo necesario para recibir la extremaunción y preparar su alma para el juicio particular que debía librar en el más allá. Y así sucedió. Tan rápidamente sesgó la parca su vida que le privó del arrepentimiento de sus pecados y de recibir el viático y la extremaunción, signos visibles de lo que la sociedad calificaba como «una buena muerte». El cuerpo de Felipe V, permaneció tendido en la cama con un crucifijo entre las manos



1. Andrea Procaccini, *Colegiata*, 1735. Real Sitio de La Granja de San Ildefonso (Segovia).

durante las veinticuatro horas siguientes al fallecimiento, en las que se veló el cuerpo real. Dispuesto el cuerpo y vestido con traje plateado, bordado de oro, con el Toisón y el collar de la orden francesa del Espíritu Santo, se metió en un ataúd de plomo dentro de otro de madera, forrado su interior con ricas telas.

El 12 de julio el féretro fue expuesto en el Salón de Castrillo, que se hallaba ricamente decorado para la ocasión con siete paños de Vertumno y Pomona, en seda y oro. Allí se celebraron misas interrumpidamente hasta que dos días más tarde, el 14 de julio, se reconoció el cuerpo y se cerró el ataúd, trasladándolo hasta la iglesia de San Jerónimo[9], donde se prosiguió con las honras fúnebres. El 17 de julio llegó la comitiva con el féretro a la colegiata de la Santísima Trinidad del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Esperaban, los batallones de guardias españolas y valonas, un cuerpo de guardias de corps quienes debían recibir el cuerpo real, y un batallón de alabarderos estaba apostado en la puerta de acceso al templo. La iglesia y el atrio fueron decorados con ricas telas negras con brocados y flecos dorados, a los que acompañaron una serie de jeroglíficos y pinturas alusivas a las virtudes del monarca. El programa iconográfico estuvo al cargo del director de las obras de escultura del Real Sitio, Hubert Dumandré.

El féretro se colocó sobre el túmulo instalado en el centro, y los Grandes de España y Gentiles hombres, fueron ocupando sus sitios, atendiendo al protocolo. Ofició la misa el arzobispo de Larisa, y el sermón fue predicado por el canónigo magistral, el doctor don Bruno Lozano; el solemne responso y los cánticos estuvieron a cargo de la Capilla Real[10]. Finalizados los oficios divinos, se trasladó el ataúd hasta la capilla de las reliquias, donde se abrió para comprobar, por última vez, que era el cuerpo real. A continuación se le colocó en una sepultura provisional situada tras el muro de ladrillo del arco que separa la capilla de las reliquias del altar mayor de la iglesia. El mausoleo se componía de dos pisos: el inferior estaba flanqueado por pilastras, que estaban rematadas con sendas cabezas de león y sostenían una cornisa; sobre ella se elevaba el segundo cuerpo de arquitectura donde había una urna de yeso, pintada de bronce, y cubierta con un velo grande. En el centro de la urna se esculpió un relieve de un corazón, y a los lados pendían guirnaldas, coronas de laurel y, en medio, el Toisón de Oro. Debajo de la urna, se colocaron los atributos reales: la corona y el cetro. En los márgenes de este segundo cuerpo se pusieron varios trofeos de guerra mezclados con laurel y palma, y como remate de la urna, se puso un retrato de busto del monarca difunto. Toda la obra se pintó de color bronce, y el pavimento del mausoleo fue enlosado de mármol negro y blanco. Allí estuvieron enterrados los despojos del monarca hasta que en el año 1758 se rompió el muro que guardaba el mausoleo, con el fin de trasladar los restos mortales del rey difunto al nuevo y definitivo sepulcro que había mandado construir su hijo en la capilla de las reliquias de la iglesia. En su interior, tal y como había quedado colocado doce años antes, se encontró el ataúd: cubierto con una tela blanca de plata con flores en oro, claveteada con tachuelas doradas, y ocho aldabones dorados a fuego, tres a cada costado, uno a los pies y otro en la cabecera, con un cordón grueso de seda color carmesí[11].

Felipe V había dejado en el testamento que su cuerpo recibiera sepultura en el interior de la Colegiata del Real Sitio de San Ildefonso, que él mismo y su esposa, habían ordenado construir. Pero no le dio tiempo, después de redactarlo, a causa de su repentina muerte, para determinar el lugar exacto donde debía colocarse su sepulcro, como tampoco indicó la tipología a la que debía responder el monumento funerario ni señaló los artistas que debían ejecutarlo; para tal empresa, confió en la lealtad y en el gusto artístico de su hijo y heredero al trono Fernando VI, quien debió, a su vez, dejarlo a la discreción de su madre

Isabel Farnesio, que era quien en realidad poseía unos conocimientos y una sensibilidad artística poco comunes.

Con aquella importante decisión, Felipe V descartó, como lugar de su reposo eterno, el Panteón que los Austrias habían construido en el monasterio real de El Escorial, y en el que sí descansaba el cuerpo sin vida de su primera esposa, María Luisa Gabriela de Saboya. Los motivos que pudieron conducir al rey a tomar esta determinación habría que buscarlos, en primer lugar, en su carácter melancólico y apocado, que indujo al monarca a la construcción de un lugar apartado para su retiro espiritual, con la idea, desde los inicios de la fundación, de que en ese tranquilo lugar se instalara algún día su sepultura. En segundo lugar, hay que situar a Felipe V en el papel de primer gobernante en el trono español que no pertenecía a la dinastía de los Austrias sino a la francesa de los Borbones; por este motivo, el rey no debió considerar conveniente para su sepultura el panteón escurialense en el descansaban los cuerpos reales de sus antecesores de la otra dinastía. Al menos inauguró la costumbre de enterrarse en un sitio diferente, que fue seguida por su hijo Fernando VI, si bien es verdad que su otro hijo reinante en el trono de España, Carlos III, retornó al antiguo rito de sepultarse en El Escorial.

Fernando VI, el fundador efectivo de la Real Academia de Bellas Artes, y la esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio encargaron la obra a los mejores escultores, señalando para eso a los artistas que en ese momento trabajaban en las obras de San Ildefonso y no a los que intervenían en el Palacio Real nuevo de Madrid. Efectivamente, Hubert Dumandré y Pierre Pitué, escultores del Real Sitio, acometieron los trabajos. La dirección estuvo a cargo de Sempronio Subissati, quien después de un tiempo cayó gravemente enfermo e, imposibilitado de acudir a supervisar las obras, fue sucedido por Pedro Sermini[12]. Aunque las obras de la capilla debían ser costeadas por Fernando VI, éste no mantuvo al margen a la reina viuda, Isabel de Farnesio, quien en un primer momento decidió hacer frente a todos los gastos. En 1749 eligió y aprobó el modelo definitivo, y se encargaron los materiales necesarios para comenzar. Numerosos inconvenientes frenaron el empeño de la reina viuda, quien finalmente llegó a un acuerdo con el rey por el que éste se hacía cargo de la obra y, por supuesto, de su coste. Sin embargo, no nos cabe duda que fue Isabel de Farnesio quien determinó el diseño definitivo para el mausoleo, quien contrató a los artistas y decidió, como lugar para la sepultura, una capilla cercana al presbiterio y a la sacristía. Es probable que la reina siguiera muy de cerca la ejecución de las obras, pues ella, era consciente de que no sólo se estaba construyendo el sepulcro de su esposo difunto sino también su propia morada eterna. Así lo indicó en su testamento, pues deseaba ser enterrada junto a su esposo en el Real Sitio de San Ildefonso.

Las obras comenzaron en septiembre de 1756 y se prolongaron hasta 1758, trasladando el cuerpo del monarca el 7 de julio de ese mismo año a su nueva sepultura. Se eligió una estancia rectangular situada tras el brazo de la cruz griega de la iglesia del lado del evangelio, que se conocía como *Capilla de las Reliquias*, donde en 1735 se habían colocado las reliquias de santos mártires según disposición de Andrea Procaccini, pertenecientes a la fundación y que tan generosamente habían donado los reyes en 1733. La elección de ubicar en este espacio el panteón real, desestimando la idea de encajar el sepulcro en uno de los muros del templo, como era frecuente en Italia y Francia, se acomodó a la tradición española, tan arraigada durante el siglo XVII, en la que el espacio funerario era concebido en forma de capilla. Sin embargo, el monumento a Felipe V e Isabel de Farnesio, abandonó como modelo la figura del rígido orante, empleándose un nuevo lenguaje escultórico que los artistas habían aprendido en París y Roma, y además, se utilizaron mármoles polícromos,



2. Hubert Dumandré y Pierre Pitué, *Sepulcro de Felipe V e Isabel de Farnesio*, 1756-1758. Colegiata, Real Sitio de La Granja de San Ildefonso (Segovia).

figuras alegóricas y dos retratos con los bustos reales esculpidos en mármol, que se alejan de la actitud piadosa impuesta a partir de los cenotafios reales de El Escorial.

La capilla es un espacio cerrado en el interior del recinto eclesiástico, es decir, no es posible contemplar el recinto desde la iglesia a través de una suntuosa reja, como era usual en la arquitectura funeraria de la época. El acceso se realiza mediante dos puertas de paso, una desde el presbiterio y la otra desde la antesacristía. Ambas son de doble hoja, con embutidos de maderas finas y en los recuadros llevan labrados los escudos de armas de España y Francia; los herrajes y las cerraduras son de bronce dorado. Se trata de una habitación de planta rectangular cubierta con bóveda de cañón rebajado. En contraste con otras capillas y panteones funerarios españoles, que carecían de iluminación natural –en muchos casos porque sus artífices tuvieron que acomodarse al marco arquitectónico del propio templo– la *Capilla de las Reliquias* era una estancia inundada de luz, proveniente de dos amplias ventanas abiertas en el muro sur. A lo largo de sus paredes se instalaron armarios de madera, que debían contener las reliquias pertenecientes a la fundación, algo que no fue casual, sino que con ello se aseguró que los reyes fueran sepultados, según la costumbre más primitiva en el cristianismo, *ad sanctos*, es decir junto a los santos. A su vez, los muros fueron decorados con molduras, trofeos guerreros, festones y guirnaldas de estuco dorado sobre fondo rosáceo.

La verdadera función de la capilla, además de contener las reliquias de los santos con la connotación dicha, es la funeraria, puesto que en ella se albergan los restos mortales de sus fundadores, Felipe V e Isabel de Farnesio. Así, el elemento de mayor distinción y relevancia, es sin lugar a duda, el sepulcro real (il. 2). El monumento funerario es parietal pues se construyó adosado al muro. Está formado por un amplio pedestal curvo trabajado con mármoles marrones, negros y rojizos procedentes e canteras españolas. En la parte central del mismo, hay una cartela de bronce ricamente decorada, sobre la que se grabó el epitafio conmemorativo que el rey Fernando VI había encargado y dice así:

PHILIPPO V
PRINCIPI MÁXIMO
OPTIMO PARENTI
FERDINANDUS VI
POSUIT

Sobre el pedestal, una losa en color rojizo que sirve de base a la urna y a las esculturas. En medio hay una almohada sobre la que apoyan dos cetros bajo una corona real; uno de los cetros remata en una mano abierta en la que se ve engastado un ojo que está señalando la vigilancia en el gobierno de sus pueblos del difunto monarca, todo ello en bronce dorado. Detrás, se situó la urna tallada en mármol rojo y blanco de Tortosa, sostenida por patas de león en bronce dorado, y en su centro dos cerraduras. A los lados, las dos estatuas, esculpidas en mármol blanco de Granada, son sendas alegorías que representan la Caridad y el Sentimiento.

Las esculturas del monumento funerario compuestas por la Caridad, el Sentimiento, la Fama y los medallones con los retratos de los monarcas, son obras de los escultores franceses que trabajaban para las obras del Palacio de San Ildefonso, Hubert Dumandré y Pierre Pitué[13]. Hubert Dumandré, nació en 1701 en Tencry, Francia. Con 20 años se trasladó a París donde estudió en la Academia con Cousteau. En 1728 fue contratado para trabajar en España a las órdenes de Thierry, y llegó a ser director del taller de escultura



3. Hubert Dumandré y Pierre Pitué, Detalle del *Sepulcro de Felipe V e Isabel de Farnesio*, 1756-1758. Colegiata, Real Sitio de La Granja de San Ildefonso (Segovia).

de Valsaín, supervisando los trabajos que se hacían para La Granja y Aranjuez. Su colaborador, Pierre Pitué, vino desde París hacia el año 1744, para ayudar a Dumandré en las obras de los jardines de San Ildefonso[14]. A pesar de la formación francesa de ambos artistas, el conjunto funerario presenta mayor filiación con el arte italiano, y con el modelo funerario impuesto por Bernini en las tumbas papales del Vaticano y en otros monumentos, pues el esquema de monumento funerario en Francia seguía siendo el del lecho fúnebre sobre el que estaba arrodillado el difunto con la manos juntas sobre el pecho y de perfil, vuelto hacia el altar, como en el del cardenal Mazarino, obra de A. Coysevox (1677) en la capilla del Colegio de las Cuatro Naciones (hoy Colegio de Francia). Otras veces se acudió a la forma medieval de sepultura, que fue la del *gisant* o yacente sobre el lecho de muerte, eso sí dotado de un movimiento y una expresividad típicas del barroco, en cuanto que el difunto es representado vivo y irguiéndose sobre la cama funeraria, acompañado a la cabecera y a los pies por figuras alegóricas, como en el sepulcro del cardenal Richelieu de la iglesia de la Sorbona, obra de François Girardon en 1693[15].

Efectivamente, los monumentos a Urbano VIII, erigido entre 1628 y 1647, y a Alejandro VII, de hacia 1671 y 1678, se habían convertido en modelos referenciales para otros



4. Gian Lorenzo Bernini y colaboradores, *Sepulcro del Cardenal Domenico Pimentel*, 1660-1663. Iglesia de Santa María sopra Minerva, Roma.

artistas, no sólo italianos sino del resto de Europa, durante el siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII. El genial escultor del barroco había estudiado, para llegar a la fórmula que triunfó en Europa, algunos de los numerosos sepulcros parietales, construidos durante los últimos años del siglo XV y el siglo XVI en Florencia y Roma, que se caracterizaban principalmente por la presencia del difunto, representado en mármol blanco de Carrara en actitud casi siempre orante pero visto no de perfil, sino en posición frontal, y rodeado por algunas figuras, talladas también en mármol blanco que representaban virtudes. La inspiración más directa le vino del monumento funerario del papa Paulo III, obra de Guglielmo della Porta, ejecutado entre los años 1549 y 1575 y ubicado en una de las exedras de la cabecera de la Basílica de San Pedro en Roma, monumento en el que también tienen un papel relevante las virtudes, en este caso la de la Justicia y de la Templanza.

Lo que sedujo más en Europa del nuevo tipo de escultura funeraria que Bernini llevó a su culmen, fue particularmente el acompañamiento de la figura del difunto por estatuas alegóricas de sus virtudes, pero también el uso de mármoles polícromos combinados con bronces dorados: las virtudes acostadas a los lados están talladas en mármol blanco mientras que la imagen del papa difunto está labrada en bronce dorado[16]. Esta mezcla de los materiales creaba un mayor efectismo propio del barroco, y se convirtió en una constante en la obra de Bernini y, después de él, de sus colabores y seguidores.

El sepulcro de Felipe V e Isabel de Farnesio evidencia que Dumandré y Pitué debieron conocer la obra de Bernini y de sus epígonos en Roma, pues aunque no hay constancia documental de que ampliasen estudios en la Academia francesa de la Ciudad Eterna, pudieron tener conocimiento de aquélla a través de las estampas de iglesias, capillas y esculturas de Roma publicadas a fines del XVII por la firma editorial Giovanni Domenico de Rossi. Además, en Francia, el monumento funerario de la segunda mitad del siglo XVII

había ya introducido los elementos más innovadores del arte funerario romano: policromía de los materiales y las representaciones alegóricas de las virtudes, como hemos visto en el caso de los sepulcros de los cardenales Mazarino y Richelieu.

En el sepulcro español de Felipe V, el grupo escultórico de la derecha es una alegoría de la Caridad, virtud que caracterizaba a los monarcas difuntos (il. 3). Se representó como una figura femenina sentada, que sostiene a un niño, que la mira fijamente, con su mano derecha, mientras que con la mano izquierda señala directamente las efigies de Felipe V e Isabel de Farnesio, hacia donde también dirige su mirada. Junto a su pierna izquierda, otro niño, sentado, mira hacia abajo, como si quisiera leer la inscripción del pedestal. Para la iconografía, sus autores debieron seguir la descripción de Cesare Ripa, en su conocida y muy utilizada obra *Iconología* publicada por primera vez en Roma en el año 1593[17]. La alegoría de la Caridad había sido una imagen muy recurrente en el arte funerario del barroco romano. La encontramos en el sepulcro berniniano de Alejandro VII, representada por una joven, de pie, y un niño que llora entre sus brazos, que dirigen su mirada al papa, indicando que era la Caridad una de las mayores virtudes del fallecido.

En otros monumentos romanos, la imagen de la Caridad está en posición sedente, al igual que en el sepulcro español. En el monumento al *Cardenal Domenico Pimentel* (il. 4), obra así mismo de Bernini y sus colaboradores entre los años 1660 a 1663, en la iglesia de Santa María sopra Minerva de Roma, aquél eligió, entre las cuatro virtudes que acompañan la efigie del difunto en actitud orante, a la Caridad. Situada en el lado derecho, se encuentra sentada, y a su espalda, la Fortaleza. Tiene a dos niños entre sus brazos, y dirige la mirada a uno de ellos[18]. En el sepulcro del *Cardenal Giuseppe Renato Imperiali* (il. 5), obra en mármol de Pietro Bracci de 1741, en la iglesia romana de San Agustín[19], también se esculpió la imagen femenina de la Caridad en el lado derecho, mientras que en el lado izquierdo, está la Fortaleza. La estatua se encuentra sentada y sus piernas sobresalen de la estructura arquitectónica como ocurre en la obra española. Sostiene entre sus brazos a dos niños, mientras dirige la mirada al retrato del cardenal, sostenido por la alegoría de Fama[20]. En el monumento funerario a la *Familia Pallavicini Rospigliosi* (il. 6), obra de Giuseppe Mazzoli y taller, en la iglesia romana de San Francesco a Ripa, también se representó la figura de la Caridad, sedente, en este caso, en el lado izquierdo, sujetando con sus brazos y piernas a dos niños. Dirige su mirada hacia uno de estos pequeños en vez de a los retratos del matrimonio Pallavicini Rospigliosi[21]. Son numerosos los ejemplos que se podrían citar al respecto.

Al otro lado del monumento de Felipe V está una figura femenina de pie, que gira su cuerpo hacia la izquierda dando la espalda a los retratos reales, en actitud de llanto; es el Sentimiento, que simboliza la tristeza y el pesar del pueblo español ante el fallecimiento del monarca. No es frecuente encontrar la representación del Sentimiento en los sepulcros españoles, como tampoco en los monumentos funerarios del resto de Europa, puesto que eran las estatuas de pequeños niños o ángeles alados, acompañantes de las Virtudes, quienes lloraban desconsoladamente la pérdida del difunto. Un claro referente para la obra española es el sepulcro, citado anteriormente del *Cardenal Domenico Pimentel*, en el que, situado al lado opuesto de la Caridad, y sentada sobre el mármol hay una figura femenina que vuelve la espalda a la estatua orante del cardenal, tapándose el rostro con las manos, hundida en una inconsolable congoja, por el fallecimiento del prelado; se trata sin duda de la repre-sentación del Sentimiento. La escultura española, también situada en el lado izquierdo, enjuga con un pañuelo las lágrimas de su rostro. El claro precedente berniniano incita a pensar que los autores del monumento real conocían en profundidad el arte funerario romano.

Sobre el sarcófago y cubiertos por un manto real de bronce, están colocados dos



5. Pietro Bracci, *Sepulcro del Cardenal Renato Imperiali*, 1741. Iglesia de San Agustín, Roma.

medallones de mármol blanco con los retratos de los monarcas difuntos allí enterrados (il. 7). A la derecha, Felipe V mira de frente a su esposa, ambos de perfil. El rey coronado con corona de laurel, viste de armadura y luce el collar del Toisón. Este tipo de retrato heroico, coronado con laurel como los antiguos emperadores, obtuvo gran éxito a partir del siglo XVII en Francia, donde se utilizó para decorar los salones de los palacios y sitios oficiales y también los sepulcros, en ambos casos con un carácter adulatorio y marcadamente propagandístico[22]. Como bien señaló María Jesús Herrera, existe un retrato anónimo del monarca, que se encuentra en la colección de Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid, que por sus medidas y el material empleado, presenta grandes analogías con el medallón del sepulcro. Y apunta que pudiera ser un primer estudio o boceto que sirviera de modelo al mismo, ya que aparecen zonas que no están del todo acabadas, o que pudiera tratarse de un elemento decorativo del catafalco que ejecutó Dumandré para las honras fúnebres en la Colegiata el 11 de noviembre de 1746.



6. Giuseppe Mazzoli y taller, *Monumento funerario a la Familia Pallavicini Rospigliosi*, 1713-1714. Iglesia de San Francesco a Ripa, Roma.

En el otro medallón va la efigie de Isabel de Farnesio de perfil, que mira de frente a su esposo. La reina viuda luce un tocado alto en la cabeza, decorado con joyas, y unos largos pendientes cuelgan de sus orejas. Viste un escotado vestido adornado con un precioso broche en forma de rombo, rodeado por pequeñas perlas redondas, del que penden tres grandes perlas en forma de lágrima. Sobre el vestido, una gran capa de armiño, sujeta en el centro con un gran broche. Ya hemos indicado, que Isabel sobrevivió a su esposo, y fue quien aprobó el proyecto para el panteón real siguiendo muy de cerca las obras. A pesar de esto, Isabel no debió posar para este retrato, sino, más bien, parece que los escultores tomaron como modelo alguno de los retratos que de ella hizo el pintor francés Louis-Michel van Loo. Si observamos el conocido retrato *La familia de Felipe V*, en el Museo Nacional del Prado, fechado en 1743, o el retrato que pintó de Isabel de Farnesio, también en la pinacoteca madrileña, reconocemos que la reina luce un vestido similar, cubierto por un manto de armiño, y las joyas, tanto de la cabeza, como los pendientes y el broche del vestido, son los mismas que se descubren en el retrato escultórico.

Sobre los medallones, la figura femenina de la Fama, alada y coronada de olivo, retira con su mano derecha, el manto real hacia atrás para mostrar el retrato del rey difunto, mientras que con la izquierda sostiene un clarín en bronce dorado, que hace sonar anunciando las glorias del monarca y sus hazañas en vida. El monumento funerario queda enmarcado, por detrás, por una gran pirámide de mármol amarillo y morado, y el fondo que



7. Hubert Dumandré y Pierre Pitué, Detalle de los medallones del *Sepulcro de Felipe V e Isabel de Farnesio* con los retratos de los monarcas. Colegiata, Real Sitio de La Granja de San Ildefonso (Segovia).

ciñe su silueta es de mármol verde de Granada con unas molduras en bronce dorado. Uno de los principales tipos de sepulcros funerarios del seiscientos romano fue el monumento en forma de pirámide, bastante antes de que se repitiera obsesivamente durante el Neoclasicismo[23]. Conviene tener presente que el elemento funerario por excelencia fue precisamente la pirámide y que los antiguos romanos, a imitación de los egipcios, acabaron empleándola también a guisa de sepultura, como lo atestigua la pirámide de Cayo Cestio en la ciudad de Roma. Monumentos tan importantes como los de la familia Chigi, en su capilla en la Iglesia de Santa María del Popolo[24] (il. 8); el sepulcro de Agostino Favoriti, en Santa María Maggiore o el del Cardenal Antonelli, en San Giovanni in Laterano, son algunos ejemplos del uso de la pirámide como símbolo funerario. Pronto, se extendió por el resto de la península itálica y llegó a Francia a mediados del siglo XVII; sin embargo, en España será el sepulcro de Felipe V e Isabel de Farnesio, uno de los primeros, si no el primero en absoluto, en hacer uso de ella. Rematando la pirámide hay un pebetero que exhala perfume y, sobre él, los escudos de armas del rey y la reina bajo la corona real, en bronce dorado, portados por dos ángeles alados de mármol blanco, uno adolescente y otro niño.

En la pared de enfrente, al otro lado del monumento funerario, está un medallón en bajo relieve, de estuco blanco, con la imagen de Cristo resucitado sentado en su trono de nubes, que sujeta con su mano derecha la cruz de la victoria, y encima de ella se encuentra la del Espíritu Santo, que derrama desde lo alto sus rayos de fuego, acompañada por ángeles que ponen a sus pies coronas y palmas de triunfo. Es obra del escultor Luis Salvador



8. Rafael Sanzio y Gian Lorenzo Bernini, *Monumento funerario a Agostino Chigi*, 1552-1554. Capilla Chigi, iglesia de Santa María del Popolo, Roma.



9. Luis Salvador Carmona, *Relieve del Cristo de la Victoria*, 1756-1760. Colegiata, Real Sitio de San Ildefonso (Segovia).

Carmona, al que se pagaron veinte mil quinientos setenta y ocho reales de vellón y alude, sin duda, a la resurrección que aguarda a los reyes sepultados en la capilla[25] (il. 9). Debajo el armario relicario de madera, pintado de blanco con adornos dorados, guarda las reliquias de los mártires y confesores de Cristo.

Completan el programa iconográfico de la capilla los dos frescos pintados en la bóveda, obra de Giovanni Francesco Sasso a finales de 1757 y principios de 1758. El proyecto para el estuco y las pinturas fue presentado al conde de Valdeparaíso el 21 de octubre de 1757, aprobándose el 5 de noviembre de ese mismo año. Consiste en dos medallones pintados al fresco que representan el triunfo de dos Virtudes: el primero y más cercano al sepulcro, muestra el triunfo de la Justicia, acompañada de la Fortaleza, Prudencia y Templanza; bajo sus pies se ve la Envidia vencida. El segundo representa el triunfo de la Religión colocada en medio de la Fe y de la Esperanza, a quienes acompaña la Continencia; y a sus pies está prisionera la Herejía[26].

En definitiva, el Panteón Real de San Ildefonso fue la primera manifestación en España, clara y patente, del arte funerario romano del siglo XVII, en combinación con el arte francés. Este nuevo tipo de sepulcro regio no cayó en el olvido, pues sirvió como modelo referencial para los sepulcros de Fernando VI y Bárbara de Braganza en el monasterio madrileño de las Salesas Reales, pero, por desgracia, no tuvo el impacto necesario para acabar por completo con la obsoleta imagen del rígido orante del pasado.

NOTAS

1. PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid: Cátedra, 1982. El epílogo de la traducción española de este libro, está redactado por F. CALVO SERRALLER, y se titula «Las Academias artísticas en España», pp. 209-239.
2. CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días,* I, Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867; BEDAT, Claude, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse: Publication de l'Universite Tuolouse-le Mirail, 1973; TARRAGA BALDÓ, María Luisa, «Primer proyecto de Giovanni Domenico Olivieri para fundar una Academia de Bellas Artes», en *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII,* Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, pp.733-740; NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *Catálogo documental de la Junta preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008.
3. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Piedad y vida religiosa en la Corte durante el siglo XVIII», en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid: Comunidad de Madrid y Patrimonio Nacional, 1987, pp.191-197.
4. HIDALGO, Jacinto, «La abdicación de Felipe V», *Hispania*, XXIII (Madrid, 1962), pp. 255-56.
5. KAMEN, Henri, *Felipe V. El rey que reinó dos veces*, Madrid: Temas de Hoy, 2000.
6. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, «El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Forma, función y significados del Palacio durante el reinado de Felipe V», en *Palacios Reales en España: historia y arquitectura de la magnificencia*, Madrid: Fundación Argentaria, 1996, pp. 135-37.
7. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, «El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del Rey», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del re*y, Madrid: Patrimonio Nacional, 2000, pág. 29.
8. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, «El refugio de un monarca que no quería reinar: origen y significado del primer Palacio de La Granja», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del re*y, Madrid: Patrimonio Nacional, 2000, pág. 98; LAVALLE-COBO, Teresa, «La fábrica de la Colegiata de La Granja: la primera Capilla Real Borbónica», en *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1989, pp.352-357.
9. BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746*), Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 672-64.
10. MARTÍNEZ SHAW, Carlos, y MOLA MARINA, Alfonso, *Felipe V*, Madrid: Arlanza ediciones, 2001, pp. 170-171.
11. RAMOS DE VELASCO, Diego, *Descripción del mausoleo del Rey Felipe V*, Archivo General de Palacio (A.G.P.), Patrimonios. San Ildefonso, Cª 13.599.
12. BOTTINEAU, Yves, «El Panteón de Felipe V en la Granja», *Archivo Español de Arte* (Madrid, 1955), pp. 263-66.
13. DIGARD, Jeanne, *Les jardins de la Granja et leurs sculptures décoratives*, París: Ernest Leroux, 1934, pp. 251-256.
14. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1ª edición en Madrid, 1800), Madrid: ediciones Istmo, 2001; LUNA, Juan José, «Artistas franceses en La Granja de San Ildefonso», en *El Real Sitio de La Granja de San Ilde*fonso*: retrato y escena del re*y, Madrid: Patrimonio Nacional, 2000, pp. 152-161.
15. SOUCHAL, François (et al.), *French Sculptors of the XVIIth and XXIIIth Centuries. II: The Reign of Louis XIV,* Oxford: Cassirer, 1977-1993, 4 vols.
16. CADIER, L., «Le tombeau du Pape Paul III», *Mélanges della Scuola Francese Di Roma* (1889).
17. RIPA, Cesare, *Iconología* (1ª ed. en Roma, 1593, 2 vols), Madrid: ediciones Akal, 1996, vol. I, pp.161-64.
18. PALMERIO, Giancarlo, y VILLETTI, Gabriella, *Storia Edilizia di Santa María Sopra Minerva in Rom (1275-1870)*, Roma: Viella, 1989; GROSSI, I.P., *Basilica di S. María sopra Minerva*, Roma, 1986.
19. VALENTI RODINÒ, Prosperi, «Il Cardenal Giuseppe Renato Imperiali Committente e Collezionista», *Bolletino d'Arte*, 41 (Roma, 1987), p. 24; GRADARA, C., *Pietro Bracci scultore romano 1700-1773*, Milano: Alfieri & Lacroix, 1920, p. 103; MONTEVECCHI, Benedetta, *Sant'Agostino,* Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1985.
20. DE BENEDETTI, Elisa (a cura di), *Sculture romane del Settecento, II, La professione dello scultore*, Roma: Bonsignori Editore, 2002, pág. 195; Honour, *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1971, vol. 13, pp. 620-623; MALLORI, N., «Notizie sulla scultura a Roma nel XVIII secolo (1719-1760)», *Bolletino d'Arte*, nº 59 (Roma, 1974), p. 170.
21. Angela Negro, «Nuovi documenti per Giuseppe Mazzuoli e bottega nella cappela Pallavicini Rospigliosi a San Francesco a Ripa», *Bolletino d'Arte*, nº 44-45 (Roma, 1987), pp. 157-178.
22. HERRERA, María Jesús, «Retrato de Felipe V», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del re*y, Madrid: Patrimonio Nacional, 2000, pp. 277-78.
23. PEVSNER, Nikolaus, y LANG, S., «El resurgimiento egipcio», en *Estudios sobre la Arquitectura y el Diseño,* Barcelona: Gustavo Gili, 1973, pp.176-206; TOSATTI, Quinto, «L'Evoluzione del monumento sepolcrale nell'etá Barroca», *Bolletino d'Arte*, (Roma, 1913), pp. 173-186.

24. GNOLI, Domenico, «La sepoltura d'Agostino Chigi nella chiesa di Santa María del Popolo in Roma», *Archivio Storico dell'Arte*, (1889), p.318.
25. GARCÍA GAINZA, María Concepción, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1990, pp. 76-77; BOTTINEAU, Yves, *op. cit*., 1955, pág. 265; LORD, Eileen, A., «Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso», *Archivo Español de Arte*, (1958), pp. 11-29.
26. MARTÍN PÉREZ, Pompeyo, «Gio Francesco Sasso en el Real Sitio de San Ildefonso. Cenotafio de Felipe V e Isabel de Farnesio en la Real Colegiata de la Santísima Trinidad de San Ildefonso», en *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1989, pp. 444-450; MARTÍN PÉREZ, Pompeyo, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1989, pp. 63-70.

ANTONIO MAURA Y SUS REFLEXIONES SOBRE PATRIMONIO ARTÍSTICO: EL DISCURSO DE INGRESO EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO QUE NUNCA PRONUNCIÓ[1]

María José Martínez Ruiz

Resumen: En 1912 Antonio Maura fue elegido académico por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El tiempo dedicado a la confección del discurso de ingreso y su muerte acaecida en 1925 le impidieron tomar posesión de su asiento. Sin embargo, el estudio de un conjunto de manuscritos ha permitido revelar lo que habría sido el tema central de dicho discurso: los problemas que amenazaban la conservación del patrimonio, y de manera especial la propiedad privada de las obras de arte.

Palabras clave: Patrimonio artístico. Legislación. Propiedad privada. Mercado de arte. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Antonio Maura Montaner (1853-1925).

ANTONIO MAURA'S TOUGHTS ABOUT ARTISTIC HERITAGE; HIS NEVER PRONOUNCED SPEECH TO POSSES HIS SEAT AT THE REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Abstract: In 1912 Antonio Maura was chosen to be academician by the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. However the time he spent to prepare his speech and his prompt dead at 1925, inhibit him to possess his seat. Despite this fact, the studies of several manuscripts have revealed what should have been the main subject of his speech: heritage conservation, especially the private property of a*rtistic objects*.

Keywords: Artistic heritage. Laws. Private property. Art trade.

«Sería corresponder mal, presentarme a vuestras puertas disfrazado. En cosas de arte sólo tengo el amor (muy vivo ciertamente) que han de tener los feligreses –lego y ayuno–, sería improvisado y adventicio lo que dijese sobre asuntos propiamente artísticos, no acierto la moda de entender de todo. Hablaré de cosa más cercana a los estudios profesados como principal vocación de mi vida»[2]. Así se manifestaba Antonio Maura en unas notas manuscritas preparatorias de lo que habría de ser su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la cual fue nombrado académico electo el 26 de junio de 1912[3]; reconocimiento que el político conservador aceptó y agradeció mediante unas sentidas letras al secretario de aquélla apenas dos días después: «me complazco en manifestar que me siento obligadísimo por honor tan inmerecido y señalado, al cual deseara saber y poder corresponder proporcionadamente»[4]. De este modo, la institución seguía la estela de otras ilustres corporaciones en las cuales el célebre orador ya ocupaba asiento, como la Real Academia Española o la de Ciencias Políticas y de la Jurisprudencia, de la que llegó a ser presidente.

Como bien es sabido, dicho nombramiento se hace efectivo en el acto solemne de investidura, en el cual, el académico electo pronuncia su discurso de ingreso y es recibido por un antiguo académico que hace lo propio para acogerlo. El insigne político no llegó a pronunciar dicho discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, el tiempo concedido a la minuciosa preparación del mismo y su muerte acaecida de manera fortuita en 1925, le impidieron tomar posesión de su asiento. La academia le tributó entonces un homenaje y su hijo, Gabriel Maura, agradeció a la institución el gesto, al tiempo que hizo saber a aquélla el interés que su progenitor había puesto en la confección de su discurso de ingreso, discurso que lamentablemente no tuvo oportunidad de pronunciar:

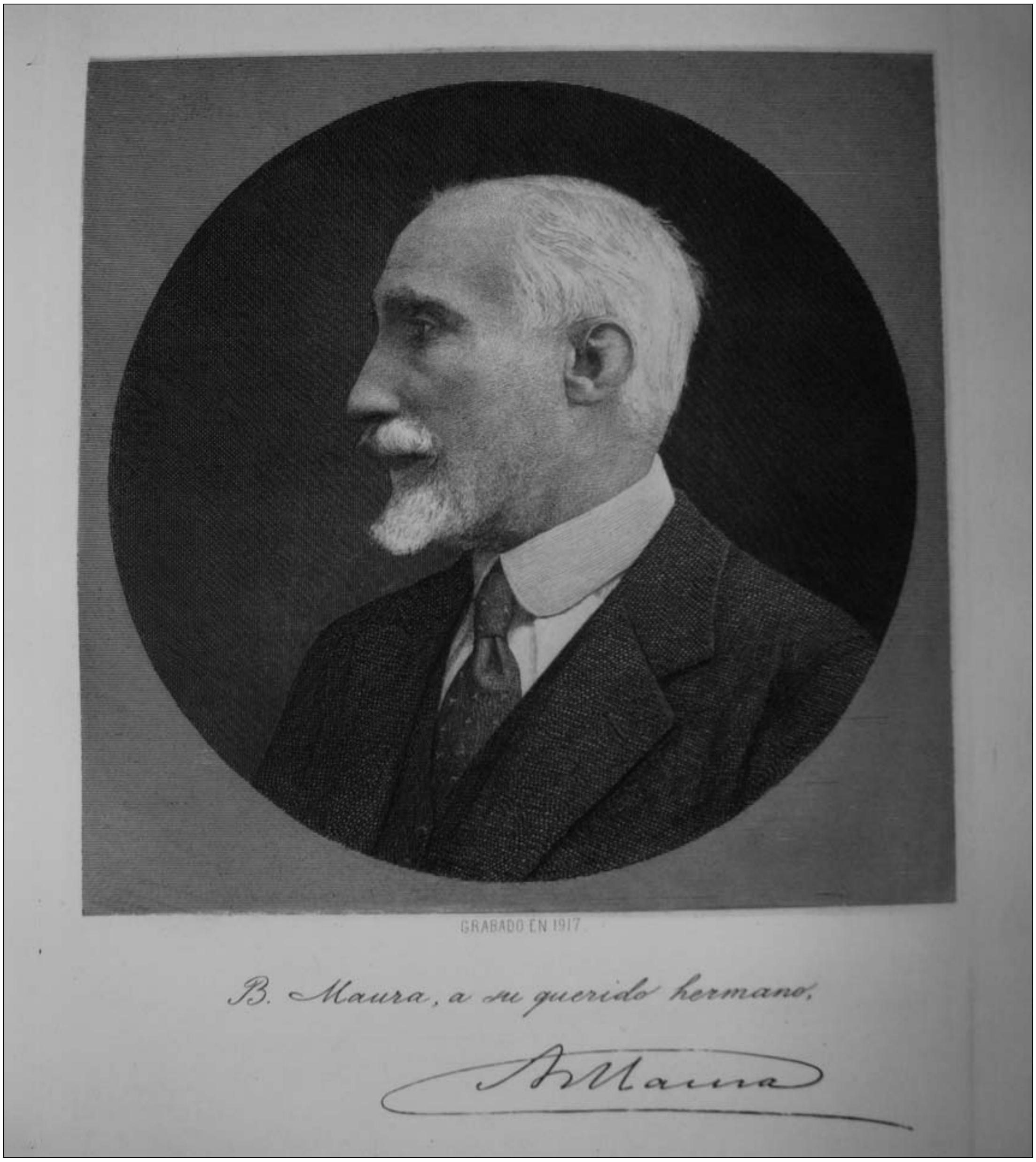
> «Excmo. Sr. he recibido el atento oficio en que esa ilustre Corporación se digna comunicarme sus acuerdos en homenaje de mi señor padre D. Antonio Maura –q. s. g. h.–; realzados con fines laudatorios del gran amor que el finado tuvo al cultivo del arte. Por todo ello, en nombre de mi familia y en el propio, rindo a esa Academia el tributo de mi gratitud perdurable. Fue preocupación de mi progenitor el modo de cumplir la deuda de gratitud que con esa esclarecida Corporación tenía; había llegado hasta elegir tema para el discurso de ingreso en que conciliaba su profesión de jurisconsulto con su vocación artística; y aunque, contra su deseo, no pudo realizar su propósito, fue constante, y las circunstancias de su muerte lo acreditan, el lazo espiritual que con esa Academia tuvo- sírvase Sr. Presidente, aceptar la expresión de nuestro reconocimiento por tan delicadas deferencias y considere su afmo. ss y amigo. q. l. b. l. m. G. Maura (firmado)»[5].

Como hemos podido documentar, Gabriel Maura estaba en lo cierto, pues su padre hubo de dedicar notables esfuerzos a la preparación del mismo: recopiló numerosa documentación, esbozó esquemas, anotó en diversos papeles interesantísimas ideas e incluso redactó algún fragmento. Por ello deseamos poner de relieve estos papeles, hasta hoy olvidados, que nos pueden permitir reconstruir, o al menos forjarnos una ligera idea de lo que pudo haber sido el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes San Fernando de uno de los mejores oradores de la historia política de España.

Antonio Maura (1853-1925) fue cabeza del partido conservador en los primeros años del siglo XX y presidente del gobierno hasta en cinco ocasiones[6], tras haber ocupado puestos relevantes en las jefaturas anteriores como ministro de Ultramar, ministro de Gracia y Justicia, o ministro de la Gobernación. Su controvertida personalidad e ideario «regeneracionista», desde la más estricta legalidad constitucional –«Me da lo mismo quedar para vestir imágenes, que morir arrastrado por meterme en libros de caballería», escribía a un amigo hacia 1900–, le convirtió en objeto de duras críticas y de no menos encendidas pasiones, de modo que es difícil entender la historia de la restauración monárquica en España sin referirse a tan singular personaje[7].

Magnífico orador, sus discursos no solían caer en la indiferencia, todo lo contrario, en ellos daba rienda suelta a su controvertido ideario, aderezado con una buena dosis de vehemencia. Así quedaba manifiesto en un informe elevado a la reina regente María Cristina sobre su personalidad:

> «Su actitud es bastante clara y terminante. Está convencido de lo que dice y lo expone con entera claridad… A diferencia de los demás, habla poco de las personas y se preocupa sólo de las ideas y las soluciones. Éstas son absolutamente radicales. Quiere cambiarlo todo… volverlo de arriba abajo… Ejército y Marina, régimen municipal y recaudatorio, la administración civil en las provincias y sobre todo el proce-



1. Bartolomé Maura, *Retrato de Antonio Maura.* (Cfr. Rovira y Pita, *Maura Acuarelista,* Madrid, 1954).

> dimiento electoral… en una palabra, hay que jugárselo todo a una carta como medio único de ganar la partida. Y si no se puede, retirarse para siempre de la vida pública»[8].

Actitud y exposiciones que poco respondían a la improvisación, pues sus manuscritos evidencian una estimable concesión a la reflexión y al tiempo preciso para madurar ideas u opiniones[9]. Buen ejemplo de ello, el discurso que motiva el presente estudio, prueba evidente de que la política de conservación del tesoro artístico tampoco escapó a su minuciosa reflexión y agudeza a la hora de diagnosticar los males que le aquejaban y era preciso cambiar.

Su vinculación al mundo del arte no dejaba de ser la de un aficionado –dadas las circunstancias, un insigne aficionado– pues nos ha legado decenas de acuarelas donde se ilustran diversos rincones de Cantabria, Castilla, o de los alrededores de Madrid[10]. Buena parte de éstas fueron realizadas en sus escapadas de fin de semana a la finca Canto del Pico en Torrelodones (Madrid), propiedad de su buen amigo José María de Palacio y Abárzuza, conde de las Almenas[11]. Allí solía encontrar tiempo y lugares para el esparcimiento que lo distrajeran de sus obligaciones de gobierno. Precisamente en dicha finca murió en 1925, tras caer por las escaleras del palacete; y allí hizo colocar el conde una placa conmemorativa de tan funesto acontecimiento.

Maura reconocía esa cercanía al mundo del arte, pero como sencillo amateur; tal vez por ello, sabiéndose elegido para ocupar un asiento en la Real Academia de San Fernando, se planteó cuál podía ser su aportación personal a los intereses y actividades de la academia, sin verse limitado por una relación con el mundo del arte, que personalmente entendía no iba más allá de la de un aficionado, como hemos podido reconocer en las palabras que encabezaban este trabajo.

Seguramente por esta razón, planteó el tema de su discurso desde una perspectiva jurídica: La propiedad de las obras de arte, pues dada su formación y trayectoria profesional, era un campo en el que podía moverse con mayor aplomo y libertad. Esto no quiere decir que no recabara cuanta información fuera precisa para otorgar mayor solidez a sus argumentos pues, como veremos, requirió incluso el consejo de amigos, colegas y funcionarios de la administración del Estado, familiarizados con la gestión del patrimonio cultural en España; asimismo, recopiló bibliografía y documentación, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

Y es que el asunto en cuestión lo exigía, pues Maura se planteó reflexionar sobre uno de los problemas fundamentales de la gestión de los bienes artísticos en aquellos años: el conflicto entre los intereses público y privado sobre las obras de arte. Tengamos presente que las posibles limitaciones a la propiedad privada sobre bienes artísticos venía siendo motivo de arduos y viscerales debates en las Cortes y en la prensa, sobre todo al hilo de alguna polémica sobre la venta y exportación de obras de arte. El difícil límite entre los derechos derivados del libre ejercicio de la propiedad y los derechos de la colectividad para ejercer su dominio sobre bienes de interés histórico-artístico para toda la comunidad, aún no había sido fijado.

LA PROPIEDAD DE LAS OBRAS DE ARTE: IDEAS, ESQUEMAS, Y RETAZOS DE UN DISCURSO

«Los aspectos jurídicos, que juntamente son políticos de la producción, el reparto y el goce de los bienes materiales en que suele consistir la propiedad privada, suscitan además cuestiones en doctrina, encienden porfiadas competencias entre las gentes, y llegan a ocasionar sangrientos conflictos. A tal rigor y acritud no se llega para disputarse los bienes en que predomina el espíritu, porque declaran ideas, mueven afectos y plasman bellezas: pero entonces se halla muy acrecentada la dificultad para definir el derecho individual y señalar en justicia sus lindes con el dominio público»[12]. En otras palabras, el debate se centraba en la posibilidad de que los particulares pudieran disponer o no, con la misma libertad que ejercían sobre los bienes de otra naturaleza, de las obras de arte de su propiedad y de este modo: venderlas, exportarlas, o restaurarlas, esto último con criterios



2. Francisco Maura, *Retrato de Antonio Maura*, c. 1895. Fundación Antonio Maura, Madrid.

más o menos discutibles, sin atender a su condición de herencia cultural de un país. Esta era una laguna fundamental para la legislación sobre tesoro artístico en aquellos años, y precisamente por ello fue posible una especie de desvalijamiento de la herencia cultural española, pues tal laguna no sería salvada, al menos teóricamente, hasta la promulgación de la ley republicana sobre patrimonio en 1933 y, desde luego, el artículo 45 de la Constitución de 1931: «Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuese su dueño, constituye Tesoro Cultural de la Nación y estará bajo la vigilancia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretadas expropiaciones legales que estimase oportunas para su defensa».

Durante las primeras décadas del siglo XX la riqueza artística de nuestro país permaneció expuesta a un lacerante menoscabo que la fue diezmando de manera silenciosa y constante. Un problema de extraordinarias dimensiones: la venta y exportación de obras de arte, contribuyó a sentar nuevos capítulos en la febril descomposición del patrimonio que ya había ofrecido desafortunadas muestras en la centuria precedente. La nueva almoneda encontró un excelente campo de cultivo en nuestro solar merced a la notable afluencia de capital extranjero y al escaso interés general que existía en el país por dicho acervo artístico; liquidación que fue favorecida, asimismo, por una apreciable vulnerabilidad de la normativa relativa a la conservación del patrimonio, una escasa capacidad operativa de los organismos e instituciones encargados de su protección –fundamentalmente por sus limitaciones presupuestarias y por estar asentados en una trama administrativa que adoleció de males endémicos: el clientelismo político, la inoperatividad, lentitud, etc.– y por una cuestión que hasta ese momento sólo puntualmente había encontrado algún eco: el perentorio debate teórico sobre la importancia del patrimonio artístico y la necesidad de su protección por razones culturales, sociales, políticas o económicas. Este debate se antojaba ineludible para acometer medidas que establecieran una clara distinción entre lo público y lo privado, y de este modo afrontar con sólidos argumentos y eficaces disposiciones tan escurridizo problema[13].

Fue precisamente al hilo de ciertos escándalos sobre la venta y exportación de algún bien artístico –aireado con especial vehemencia por la prensa, sobre todo cuando tal operación servía en bandeja nuevas razones para la pugna entre sectores clericales y anticlericales– cuando el debate sobre el patrimonio saltaba a la palestra. Era entonces cuando la prensa, o incluso las Cortes, se convertían en escenario de discusión entre los defensores de la concepción colectiva de la riqueza artística, de su dimensión pública, y como tal de la necesaria conservación y custodia por parte de las autoridades, aún a riesgo de diezmar las libertades de sus propietarios; y por otro lado, los partidarios de amparar los consabidos derechos de éstos, algo difícil de cuestionar en un contexto en el cual las sucesivas constituciones habían sancionado reiteradamente tales libertades y donde el concepto de patrimonio, entendido como algo colectivo, apenas era una vaga idea refrendada por unos pocos. Sirva como ejemplo de este intenso debate las reflexiones publicadas en *El Imparcial* en noviembre de 1929 al hilo de una viva polémica sobre la venta de obras de arte procedentes de la diócesis de Astorga:

> «El problema es general y nosotros comprendemos en él a todos los que se titulan propietarios de objetos artísticos ¡Propietarios! Es que esos monumentos característicos del arte español y esas joyas, legado de los grandes maestros, y esas sublimes reliquias históricas, que forman la riqueza espiritual del país, ¿pueden encerrarse en el concepto vulgar de propiedad? O de otra manera ¿Es que el Estado, la nación,

> los españoles todos, no son, en cierto modo, propietarios también del patrimonio artístico, cualesquiera que sean su dominio y las manos en que esté depositado?»[14].

VACÍOS DE LA LEGISLACIÓN ESPAÑOLA ACERCA DE LA PROPIEDAD DE LAS OBRAS DE ARTE

«Preguntase uno a sí mismo la causa de haber todas las naciones estatuido singulares preceptos acerca de las joyas artísticas y arqueológicas, y de que, con la menor ocasión que se depare, se susciten y trasciendan apasionadas y clamorosas polémicas acerca de la conducta de los legítimos poseedores de ellas, o de las autoridades; de modo que resultan tratados como asuntos públicos cualesquiera peripecias que les conciernen- ¿Acaso estará inseguro y mal asentado el dominio sobre bienes de tal índole? ¿Será la propiedad en ellos diversa de la que tenemos sobre el resto del patrimonio? Si hay excepción ¿en qué consiste y hasta dónde llega»?[15]. Sin lugar a dudas, Maura ponía aquí el dedo en la llaga: la naturaleza de las obras de arte es diferente a la de otro tipo de bienes particulares, pues éstas trascienden el interés privado y son de suma importancia para una colectividad, pues constituyen su legado cultural. Pero ¿dónde situar estos límites entre lo público y lo privado?, el jurista reconocía la frecuencia con la que irrumpían discusiones en torno a esta problemática en las Cortes, así como la dificultad de alcanzar acuerdo alguno cuando las leyes no habían establecido aún tales límites al libre ejercicio de la propiedad: «lo peor no es hacerse ineficaz por el convencimiento la discusión, sino faltar una norma regularizadora con el general asenso, para legisladores y gobernantes»[16].

Un vacío legal que no se debía a una falta de interés por establecerlo, pues desde luego se habían ido sucediendo diversas propuestas, como la presentada por el Ministro de Instrucción Pública Domínguez Pascual en 1904 o la reproducida unos años después por el ministro Rodríguez San Pedro, pero éstas no habían logrado alcanzar el consenso necesario para ser ratificadas: «Más esta disparidad radical tampoco se puede achacar a que hayan faltado, ni escaseado siquiera, los trabajos aplicados de propósito a resolverla y sentar en abstracto los principios verdaderos». Buen ejemplo de esta falta de acuerdo, el informe de Pablo Bosch, presentado el 28 de noviembre de 1906 sobre el citado proyecto de Domínguez Pascual que pretendió, con escaso éxito, poner coto a la venta y exportación de obras de arte:

> «¿Por qué no han de salir Goyas y Grecos y algún Velázquez si la casualidad lo deparase? ¿Estaría justificado el Estado en gastar las sumas, relativamente enormes a que tales cuadros se cotizan hoy, para tener uno más en sus ya bien provistos Museos? ¿No es mejor que los conozcan también otros pueblos, para mayor honra de sus autores y gloria evidente de España? [...] Legíslese cuanto se quiera, irán siempre, como los ríos a la mar, allá donde haya dinero. En el siglo XVI todos estos tesoros vinieron a España: pretender que no salgan, por medio de una ley, es decretar que el Tajo se quede en la frontera de Portugal y no vaya a fertilizar tierras extranjeras»[17].

Seguramente esta falta de acuerdo en tema de tanta trascendencia para la conservación de la riqueza artística del país, motivaba el deseo de Antonio Maura de llevar estas reflexiones a un foro, como el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues como órgano consultivo estaba llamado a participar con argumentos cualificados en tan

controvertido debate; incluso trascender la mera reflexión para llamar la atención de los órganos rectores de la política estatal sobre protección del patrimonio: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Instrucción Pública y, naturalmente, las Cortes: «…tan sólo intento provocar con mis propias reflexiones, las vuestras, que han de ser más eficaces. Sin duda el asunto, por su entidad y por la actualidad, presume que tiene dentro y fuera de esta docta corporación, merece que sobre él volvamos con tenaz insistencia»[18].

VALORES MATERIAL, ESTÉTICO Y SENTIMENTAL DE LAS OBRAS DE ARTE PARA UNA COLECTIVIDAD

En su opinión, la dimensión social de la conservación del patrimonio constituía un argumento de gran solidez para establecer límites al ejercicio de la propiedad privada: «Para justificar excepcionales limitaciones y gravámenes de la propiedad privada y de las facultades de disposición sobre objetos de arte y antigüedades, ha solido hacerse gran encarecimiento del aspecto social y el interés público que hay en la conservación de esta clase de bienes. Se arguye al discurrir así sobre la base de una realidad innegable»[19]. Tal estima se fundaba especialmente en su carácter excepcional como vestigios culturales de una época determinada: «Doble estimación: arte y signo o vestigio de cultura y vivir de otro tiempo». Claro que no dejaba de resultar difícil precisar los bienes que eran dignos de tal aprecio y los que no, habida cuenta que la dimensión estética es mudable: «gran dificultad práctica para distinguir el trato, suerte de distinciones entre lo que merece y lo que no merece. Esta distinción depende de fluctuaciones de cultura y aún de moda». Es más, aun cuando pudiera cuestionarse la dimensión estética de ciertos objetos, siempre habría que tener en cuenta su valor como testimonio de una cultura pasada: «Cuando falta la excelencia artística puede importar mucho el dato arqueológico y el sesgo étnico»[20].

En cuanto a su dimensión material, Maura procuró un pequeño esquema de cuantos bienes merecían ser estimados de interés social y, como tales, dignos de ser conservados: «Construcciones, fragmentos de ornamentaciones, ruinas, sepulcros, inscripciones, excavaciones, medallas, monedas, camafeos, adornos de persona, grabados, muebles y objetos, indumentaria de toda especie, esmaltes, mosaicos, orfebrería, vasos sagrados, bordados, tapices, paños, miniaturas, armas, arneses, monturas… Pinturas, esculturas, adornos murales. Composiciones musicales… Instrumentos músicos. Útiles, bosquejos, estudios, croquis de grandes artistas. Documentos, registros, códices, cartas incunables, raras, selectas, cartas geográficas, planos… Lugares, escenarios de acaecimientos o de vidas famosas. Perspectivas y paisajes, urbanos y rústicos. Agrupaciones de colección(es)»[21]. Lo más llamativo, sin duda, era la inclusión de bienes que en modo alguno eran considerados por la legislación sobre tesoro artístico en aquellos años y que tardarían bastante en ser contemplados por las leyes como susceptibles de protección por parte del Estado, entre ellos los lugares y paisajes, citados en último lugar. Ya durante la II República, la ley de 13 de mayo de 1933, presentada a Cortes el 12 de marzo de 1932, además de reconocer la protección del estado a los «monumentos histórico-artísticos», amplió la noción de patrimonio con la inclusión de otros ámbitos: el etnográfico, científico, el natural o paisajístico, además, hizo desaparecer la delimitación cronológica concreta[22].

A dicha consideración, ligada a su condición material, habría que unir el valor sentimental que determinadas antigüedades entrañaban para el país: «Fuera de duda la magna



3. J. Truyol, *Antonio Maura con su madre y hermanos en su casa natal del Carrer Calatrava, 16, de Palma de Mallorca*. Fundación Antonio Maura (Fondo Gráfico, c. 37), Madrid.

importancia en aspectos varios del patrimonio artístico y arqueológico: Alma nacional, amor patrio, aliento de cultura y norte de continuidad, de modo que por la raza y el pueblo mismo, las obras selectas de sus hijos preclaros obtienen un incuestionable valor adicionado al que intrínsecamente merezcan».

El político sintetizó de forma excelente en qué radicaba el valor real de las obras de arte: «En la producción originaria de esta última clase de bienes, aun cuando se empleen metales preciosos u otras substancias exquisitas y raras, el elemento material es lo menos, al lado del mérito de la traza, de la originalidad y hermosura de la forma, o la primorosa destreza de la ejecución»[23]. Se mostraba especialmente avanzado a su época al cuestionarse, incluso, si tal dimensión pública podía ser exclusiva de las obras de arte o hacerse extensiva a otros productos culturales y científicos: «Mas esto ¿peculiar tan sólo de las obras de arte? Sus glorias científicas, literarias, militares, industriales, sociales, políticas; sin nervio religioso; todo el complejo de la vida colectiva». Creía hallar una diferencia de matices entre unos productos culturales y otros: «¿Diferencia? Al poeta, al sabio, la radiación y difusión exterior no le extraña; le agrandan sin desplazarle. El jefe militar, el político, el creador de riqueza no pueden ser desarraigados ni transferidos». Creemos, francamente, que tal reflexión resulta especialmente moderna, pues tal y como la historia de la legislación sobre patrimonio permite evidenciar, paulatinamente ésta ha ido avanzando hacia una ampliación del concepto susceptible de protección desde las pretéritas «antigüedades» y «obras de arte» de la época de Maura, pasando por la considerable ampliación del concepto

digno de protección que implicó la Ley de Patrimonio Histórico de 1933, hasta la moderna Ley de Patrimonio Cultural de 1985, donde tienen cabida no sólo obras de arte, sino vestigios etnológicos, naturales, industriales, etc. También revelaba cierta audacia a la hora de estimar los bienes y su entorno: «La conservación de monumentos, lugares, perspectivas, recuerdos, lugares». Superando así la tendencia a valorar e intervenir sobre los monumentos aislándolos de su contexto próximo. Algo bastante común en la práctica de la restauración monumental en aquellos años, e incluso en la práctica de ciertos despojos.

SOBRE LA DESTRUCCIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO: LA VENTA Y EXPORTACIÓN DE OBRAS DE ARTE

En cuanto a los factores que propiciaban la destrucción del patrimonio artístico, Maura los sintetizó de diversos modos: «Inducen a destruir ignorancia, insensibilidad, fanatismo religioso (obscenidad este) o político (vestigios odiados) a exportar la codicia, etc.» Hemos de llamar la atención sobre el diagnóstico que el jurista realizó sobre los males que acuciaban a la herencia artística, no sólo por la agudeza y claridad del mismo, sino porque hallamos en él una evidente correspondencia, o semejanzas con el que ofreció Max Dvorák en 1916 en su *Katechismus der Denkmalpflege*[24] (Catecismo para la conservación de los monumentos), obra que constituye un pilar fundamental en la historiografía sobre conservación del patrimonio artístico. Dvorak, fundándose en las reflexiones de Aloïs Riegl en su célebre ensayo: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Enststehung*[25] (El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen), ofreció respuestas al porqué de la destrucción y desaparición de los monumentos históricos; distinguió cuatro agresiones fundamentales: a) destrucción o alteración de obras antiguas por ignorancia o indolencia, b) daños sobre el patrimonio monumental por codicia y fraude; c) destrucción de obras de arte antiguas por ideas de progreso mal entendidas o por presuntas exigencias de la edad moderna; y d) destrucción de monumentos antiguos debido a la obsesión por el falso embellecimiento[26].

Desde el punto de vista de Antonio Maura, era necesario, antes de entrar a evaluar los daños o abusos sobre las obras de arte, tomar conciencia de cuáles eran dichas obras y de lo irreversibles que podían resultar ciertas intervenciones sobre las mismas: «codificar el abuso requiere conciencia de la obra e irreparabilidad del daño –Aún sin menoscabarle y sustraerle a la contemplación y uso social (esconder, exportar, dispersar). Varias formas y medidas de la destrucción, alteración, cambio de destino, transformación, restauración o acabamiento mal entendido, negligente conservación»[27]. O de otro modo: «El abuso requiere que la obra sea única y el daño irreparable»[28].

Entre todos estos factores destructivos el que más centró su atención, como no podía ser de otro modo a tenor de las frecuentes polémicas y del contexto anteriormente descrito, fue el de la venta y exportación de obras de arte: «Exportación: la pobreza o codicia privada despojan a la nación de su mejor tesoro a cuya creación ella contribuyó y cuyo goce pierde». Ahora bien, se planteaba hasta qué punto la salida de importantes vestigios culturales de nuestras fronteras suponía una verdadera pérdida, teniendo en cuenta que muchas veces tales obras eran denostadas, desatendidas o sencillamente ignoradas. Un argumento que era repetidas veces utilizado por aquellos que defendían la venta y exportación de antigüedades como un medio de hallar mejor hogar para obras de arte, que a fin de cuentas eran universales, y no recibían el aprecio necesario para su conservación en el contexto



4. Vista del despacho de Antonio Maura. Fundación Antonio Maura, Madrid. (Foto de David Temprano).

que les era propio: «La pintura, la escultura, el primor artístico tiene la excelencia más consubstancial con la materia. Más ¿Se disipa al pasar la frontera? ¿Respecto al pueblo originario? ¿Respecto del adquiriente?»

En su opinión, la exportación de obras de arte, al tiempo que priva de los bienes al país que los vio nacer, «facilita la enseñanza, propagación, solidaridad humanas». Claro que semejantes descontextualizaciones, aplaudidas por muchos en aquel tiempo, por las razones antes expuestas, según Maura tendrían cierto sentido, o podrían ser asumidas, si tuviera lugar un efectivo intercambio y no un evidente despojo: si fuera posible que salieran de España obras de arte del mismo modo que llegaran otras procedentes de distintas culturas –algo que, como bien sabemos, no ocurría en absoluto en aquellos años–: «El miramiento humanitario de favorecer a expensas nuestras el ordenado cumplimiento de extrañas galerías o colecciones se ha de subordinar a que nos venga de fuera a nosotros. También el complemento a las nuestras, unas defectuosas gulas suyas».

Desde luego, el país que dejaba perder las muestras más relevantes de su historia del arte era cuestionado por su ignorancia y falta de respeto hacia los vestigios del pasado. Algo que resultaba humillante, y así fue puesto de relieve frecuentemente por parte de aquellos que creyeron hallar en el recurso al patriotismo un argumento de peso para despabilar el ánimo de la sociedad respecto a la necesidad de proteger su herencia artística. La verdad es que el clima intelectual del regeneracionismo y noventayochismo permitió que esta clase de razones arraigaran con mayor fuerza que aquellas debidas a la historia o la cultura, y Maura lo tenía muy presente: «Queda el amor, la justa infamia, el pretexto individualizador de pueblos ignaros; la humillación de haberse apartado, no haber sabido retener aquello original donde palpita y alienta la huella. Opulencia de adquirir, prepon-

derancia de allegar también las obras ajenas. Sentimientos de gran trascendencia en la vida nacional: de muy alta estima».

Teniendo presente, además, que ésta, la herencia artística, constituía uno de los mayores tesoros de la nación; y no sólo implicaba cargas relativas a su conservación, sino que deparaba riqueza, pues como se había evidenciado en Italia, cualquier inversión en la conservación y mantenimiento de su patrimonio cultural revertía con creces a favor del Estado, gracias a los miles de visitantes que cada año recorrían el país para disfrutar de sus monumentos y antigüedades.

No sólo la destrucción debida a la exportación llamó la atención del jurista, también quiso dejar constancia del carácter destructor de ciertas restauraciones mal entendidas y peor practicadas. Tengamos presente que la intervención sobre ciertos monumentos había despertado encendidas críticas y vivas polémicas, y no sólo en el ámbito académico; la reconfiguración de determinadas obras había llegado a alterar el ánimo de la opinión pública, como ocurrió en las sucesivas campañas de restauración de la Catedral de León[29], la intervención de Vicente Lampérez en la Casa del Cordón[30] o en la Catedral de Burgos, seguidas de una intensa campaña de prensa donde arreciaron las críticas sobre su restauración en estilo y sobre la demolición del palacio Episcopal, principalmente de la mano de su más ferviente detractor: el Conde de las Almenas, quien se permitió, incluso, editar un trabajo dedicado a los errores de las labores de restauración de Lampérez en Burgos[31] –recordemos que Antonio Maura mantenía una estrecha amistad con el Conde de las Almenas–. Podríamos citar, asimismo, la controvertida actuación de Aníbal Álvarez en San Martín de Frómista, la reconfiguración de buena parte de las obras representativas del «Prerrománico asturiano», etc.[32]

Por todo lo cual, era preciso, a juicio de Maura, limitar la libre disposición de los propietarios para emprender tales desmanes: «¿Frenos para limitar la propiedad privada en caso de restauraciones, transformación o aminoración de publicidad? El peso legal contra el interés público y balance de ellos».

Estimaba que el paso del tiempo también había obrado a su antojo en la transmisión de generación en generación de las obras del pasado: «En excavaciones, adquisiciones o enajenaciones y aprovechamientos o malogros del caudal de arte y de arqueología se advertirán, como en todos los órdenes de la vida, los altibajos y los vaivenes que registra la Historia. Naturalmente propenderá a [...] y naturalmente padecerá merma, el pobre y débil».

El jurista perfiló, por último, un pequeño esquema de ideas, para ser desarrollado en su discurso, donde contraponía lo que habían de contemplar las políticas, y definir las leyes, frente a los posibles abusos sobre el patrimonio:

> «La permanencia preservada de destrucciones por obra o incuria.
> – La integridad preservada de desfiguraciones=Restauraciones y sus varios criterios y designios: Acabar obras que siempre fueron incompletas.
> – La retención en el país y la importación.
> – La publicidad el aprovechamiento estético o docente del público (Esconder, exportar, dispersar).
> La colección frente a la dispersión.
> – La mutación de destino de la cosa, raíz o mueble»[33].



5. *Vista del despacho de Antonio Maura*. Fundación Antonio Maura, Madrid. Al fondo puede verse un mueble que el Circulo Artístico de Barcelona regaló a Antonio Maura en 1908; en él aparecen pinturas de grandes artistas catalanes del momento, como Rusiñol o Nonell.



6. *Vista del despacho de Antonio Maura*. Fundación Antonio Maura, Madrid. (Foto de David Temprano).

¿DÓNDE ESTABLECER LOS LÍMITES A LA PROPIEDAD DE BIENES ARTÍSTICOS?

«¿Se puede rebasar la línea de la expropiación, el tanteo, por los objetos muebles de pertenencia privada? ¿Qué legislación ha ido más allá? ¿Son lícitos los subterfugios legales y gubernativos para disimular el exceso desde el dicho límite en adelante?»[34]. Maura se cuestionaba hasta dónde podía o debía actuar el Estado a la hora de procurar la divulgación de las obras de arte en manos de particulares: «Los desvelos y gastos que se dedican a sacar de la oscuridad, divulgar y conservar, significan por esta faceta el vigor de la cultura respectiva»[35]. Teniendo presente que dicha intervención estatal quizá procure mayor bien a la sociedad que el mero atesoramiento de las obras en manos privadas: «¿Cuál interés será más alto: la divulgación o el atesoramiento? ¿Dónde enaltece más a la nación la obra maestra…?»[36]. En todo caso, creía necesario precisar y distinguir la naturaleza del propietario antes de actuar: «Divisoria esencial entre lo perteneciente a entes oficiales y lo de personas privadas. Las fundaciones y asociaciones»[37]. «Objetivamente son propiedad privada y no pública las obras de arte, aunque estén en patrimonio del Estado, las corporaciones u otras corporaciones civiles»[38]. Sin embargo, creía posible proceder a expropiaciones en razón a su dimensión social, al igual que se hacía con bienes de otra naturaleza. Ahora bien, no deja de resultar paradójica esta consideración, habida cuenta la gran oposición que los miembros de su partido ejercieron sobre cualquier intromisión en el libre ejercicio de los propietarios, aunque, como ya señalamos al principio, Maura no puede decirse que fuera un hombre de partido, ni un político al uso. Tengamos presente que esta posibilidad de expropiación, por razones de utilidad pública, fue una de las medidas más contestadas y conflictivas de la II República en su Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas en 1933, sin ir más lejos, aunque a buen seguro el texto republicano llegó más lejos de lo que el jurista pudiera haber imaginado: «Notoria equiparación de las servidumbres o expropiaciones, por causa de utilidad pública, sobre obras artísticas o arqueológicas y sobre los bienes privados de otra índole»[39].

LA PROPIEDAD DEL AUTOR SOBRE SUS CREACIONES

«¿En qué son parecidos y en qué son desemejantes, la propiedad del autor sobre obras maestras o sobre el común de las obras de arte? ¿Hay alguna diferencia de principio entre el cuadro, la estatua, la composición musical, o el poema? ¿La hay entre éste y el libro didáctico? ¿La hay entre éste y los servicios de laboratorio prestados a una Empresa o al Estado? ¿La hay entre el hijo del laboratorio, el capataz en cada taller, y el obrero de cada escuadra?»[40]. En todos los casos creía reconocer una convergencia entre el componente individual de quien crea la obra, y la dimensión social de quienes se sirven o aprovechan de la misma: «Asistencia en todos los dichos casos del elemento social (de iniciación y sugestión, también de ulterior aprovechamiento) y el elemento individual del autor o trabajador»[41]. Ambas dimensiones, social y particular, son indisociables: «No produciría el individuo aislado; tampoco el que retuviera propiedad de su obra, la cual, aunque se produjese, sería estéril»[42]. Sin embargo, las obras de arte mantienen siempre un estatus singular respecto al resto de creaciones o manufacturas, estatus que era preciso establecer: «Enajenado, heredado, o confiscado el derecho del autor, para los ulteriores propietarios ¿en qué se diferencia la obra de arte y otra cualquier cosa de nuestro patrimonio?»[43].



7. Detalle de la colección de acuarelas de Antonio Maura expuesta en la Sala de Investigadores de la Fundación Antonio Maura, Madrid.

Reconocía de manera incontrovertible el dominio del autor sobre la obra artística o intelectual, si bien, la calidad de tales obras motivaba que se trascendiera esa personal pertenencia para dar origen a otras formas de «propiedad» por parte de la sociedad. La idea la desgranaba magníficamente en el siguiente fragmento de discurso:

> «El trabajo humano pone en la obra intelectual o artística un sello personal más hondo que en otra producción cualquiera, aun de aquellas que no interviene la mágica fecundidad de la traza, ni de la vida orgánica, por muy selecta y esmerada que la manufactura sea. Y como quiera que es el trabajo título el menos controvertido de pertenencia sobre los productos de él, parece que ninguna otra apropiación privada ha de aventajar a la del pensador o el artista con respecto de las que llama y cree que puede llamar creaciones.
>
> No lo son en verdad, ni aun aquellas veces que reputamos más originales y peregrinas las partes del ingenio –En ellos estaría reflejada y apenas matizada por el propio ingenio del escritor o el artista, la cultura acopiada y refinada en el curso de los siglos. Adivinamos los vivos destellos del iris sin notar que en las gotas de rocío que los irradian está condesada la humedad ambiente, y que pone lo demás el luminar del día–. Más esto se aplica con creces a otros cualesquiera resultados de la industria humana; lo que para ellos no se toma de los dones gratuitos de la naturaleza, proviene de inventos, ensayos y ejemplos, a falta de los cuales se frustraría, si acaso se iniciaba, el esfuerzo del productor; no obstante, su propia conciencia y



8. Antonio Maura, *Cabaña de Virtus*, Burgos, c. 1907. (Cfr. Rovira y Pita, *Op. cit.* Foto de David Temprano).

> el unánime sentir, vincula al principio de causalidad que liga el personal esfuerzo con sus resultados, el asiento más firme para la apropiación.
>
> Así, pues, se asigna llana y prontamente el incontestable dominio del autor sobre la obra artística o intelectual, pero la calidad intrínseca de tales obras, trasciende a los atributos y derivaciones de esta natura pertenencia, especializándolos de otras formas determinadas a la propiedad»[44].

En esta tesitura, no deja de resultar, asimismo, avanzado, al menos dada la actualidad de tal debate, su determinación de reflexionar acerca del valor de la copia o la reproducción de la obra de arte, en la medida que ésta es «propiedad» de su autor: «Análisis del sofisma que diferencia la estatura del libro, presentando la primorosa reproducción del uno y la singularidad del otro. De hecho, se reproducen y copian casi todas las cosas, aunque no pierda el original algo de excelencia y el mucho de prestigio que le individualiza –esto le pasa al autógrafo del libro–. Para la contribución al acervo de la cultura humana, apenas sirve más el original que la copia (en libros, en estampas, en medallas, etc.)»[45]. El político creía reconocer en la copia una vía de divulgación cultural: «Las copias: toda la savia social de la obra del genio se comunica»[46].

FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA MANEJADA POR ANTONIO MAURA EN LA PREPARACIÓN DE SU DISCURSO

Los diarios de sesiones de las Cortes proveyeron al jurista de un corpus documental de gran valía para fundamentar sus reflexiones. Durante los primeros años del siglo XX, diputados y senadores se hicieron eco, e incluso denunciaron en las cámaras de representación popular, los abusos cometidos sobre la herencia artística, especialmente la venta y



9. Antonio Maura, *Castillo de Manzanares el Real, Madrid,* c. 1905. (Cfr. Rovira y Pita, *Op. cit.* Foto de David Temprano).

exportación de obras que se estimaban de gran valía para el patrimonio de la nación. Los debates subsiguientes a tales denuncias, así como aquellos que acompañaron los frustrados intentos de poner coto legal a tan irreparable y constante expolio, resultaban bastante ilustrativos del calado de estos temas en la sociedad, de la consideración que el patrimonio artístico tenía en aquellos años y, naturalmente, de los vacíos que la legislación española presentaba en tales materias.

Presumiblemente, estas razones llevaron a Maura a revisar algunos de los debates más interesantes sostenidos en aquellas cámaras a propósito de estos temas. Entre sus anotaciones encontramos, como no podía ser menos, los diarios de sesiones relativos al debate del proyecto de ley presentado por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Domínguez Pascual, en 1904, exigiendo determinadas garantías para la exportación de obras de arte. Proyecto que contó con una gran oposición en la cámara, principalmente por las limitaciones que pretendían establecerse a los propietarios de obras de arte:

> «El duque de Roca, hace observaciones al art. 6º. Comprende que se establezcan limitaciones a las Corporaciones para que no malvendan su tesoro artístico; pero respecto a los particulares esta limitación la cree un despojo [...]. El Sr. Saavedra dice que el artículo contiene un principio de expoliación. Un museo extranjero da CINCO MIL DUROS por un objeto que aquí con buena o mala intención se tasa en DOS MIL. El propietario o tiene que renunciar a utilizar el objeto, lo cual es un atentado contra la propiedad, o tiene que cederlo por una cantidad mínima, que es otro ataque mucho peor».

Como vemos, el principal escollo con el que contó el proyecto de Domínguez Pascual fue precisamente el margen de maniobra concedido al Estado sobre las obras de arte en poder de particulares –semejante obstáculo halló el proyecto presentado por el ministro Rodríguez San Pedro en 1904–; los miembros de la comisión redactora creían legítima la expropiación de obras de arte, dado el carácter colectivo de estos bienes, algo que en absoluto fue asumido por la mayoría de la cámara que veía en tal consideración una intromisión en las libertades particulares y, en definitiva, un verdadero expolio:

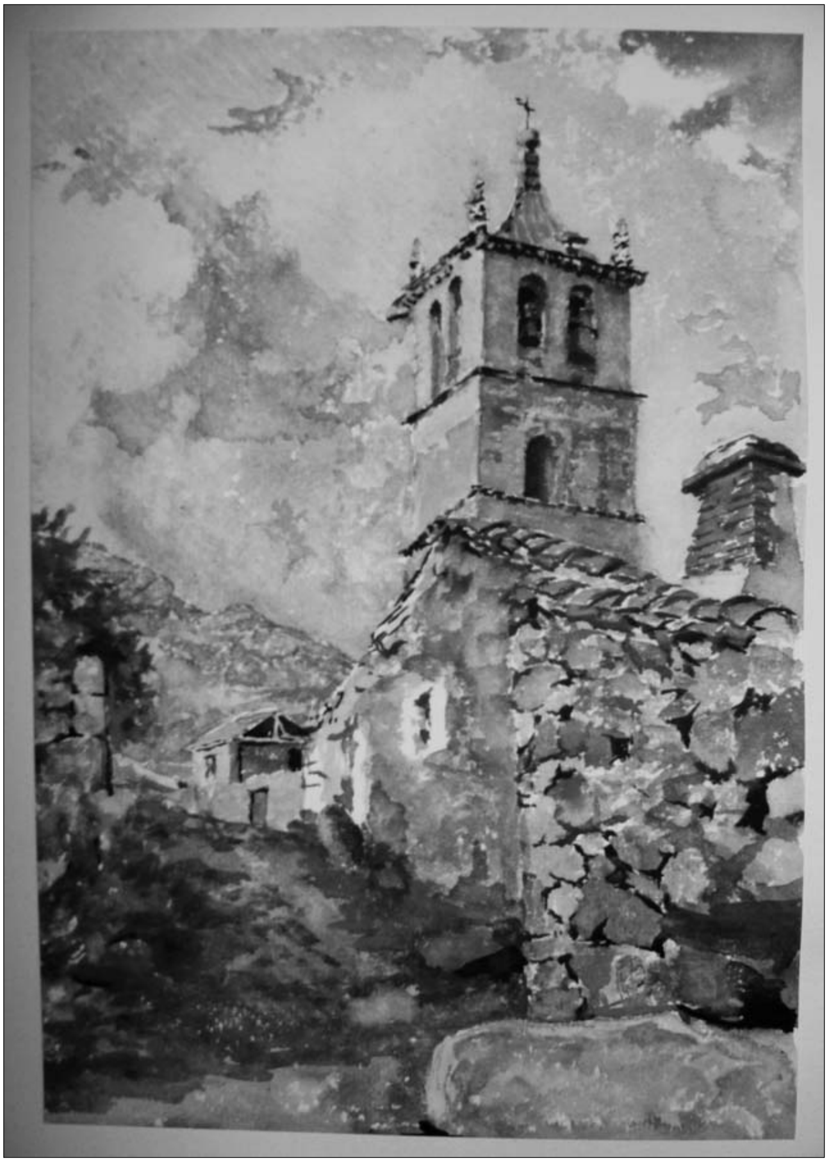
> «El marqués de Guadalerzas, de la Comisión, cree que es legítimo el principio de expropiación forzosa aplicado a las obras de arte, teniendo en cuenta su carácter social y colectivo superior a los fines del individuo. En mi sentir el particular no es ni siquiera dueño, sino meramente un tenedor o usufructuario que está obligado a destinar la obra a sus fines. El que destruye una obra de arte, el que la transforma indebidamente, el que la esconde a la pública admiración pierde por esto el derecho de conservarla. Esto lo practican países como Inglaterra que se ha distinguido siempre por su protección al derecho individual [...]. El Sr. Saavedra rectifica diciendo que el artículo que se discute y todo el proyecto le parece completamente inútil. Lo principal es que el Estado español tenga dinero para adquirir obras artísticas, porque en ese caso ninguna importante pasaría al extranjero»[47].

Maura también recopiló los diarios de aquellas sesiones en las cuales se había tratado sobre ventas y exportaciones de obras de arte. Entre ellas, las discusiones en el Senado a propósito de la venta de lienzos de El Greco en Toledo en 1907[48], de tapices en la catedral de Zaragoza en 1908; del cuadro *La Adoración de los Reyes* de Van der Goes en Monforte[49]; de los frescos de la Capilla del Arzobispo Tenorio de la Catedral de Toledo y del patio de la Casa Miranda de Burgos en 1910[50]. El primer caso, por ejemplo, motivó una viva discusión en el Senado; la venta de unos lienzos de El Greco de la iglesia de San José de Toledo puso el dedo en la llaga respecto a la posibilidad de que un patronato pudiera actuar con total libertad sobre bienes artísticos bajo su custodia:

> «Tormo Dice que no se trata ahora de una obra de arte separada de su natural destino, sino que los dos lienzos de la Capilla de San José han sido arrancados de los altares de un templo público rompiendo para siempre el conjunto que allí formó el artista. Se dice que se trata de un patronato particular. No creo –añade– que el patronato, ni ninguno de los cánones que establecen y regulan el derecho de Patronato autorice a los patronos para esta clase de enajenaciones [...]. Interviene Gustavo de Morales, el cual afirma que la verdadera garantía del arte está en la Iglesia, que es imposible impedir la exportación y que lo práctico sería que las clases privilegiadas de la fortuna lo protejan adquiriendo lo que se malvende al extranjero»[51].

Esta polémica, puso de relieve, asimismo, el incesante goteo de ventas y exportaciones de obras de arte que estaban teniendo lugar por todo el país sin que el Estado se viera llamado a actuar con la energía que un despojo de semejante entidad parecía exigir:

> «El Sr. Puig y Cadafalch se ocupa de la venta de los cuadros del Greco que existían en la Iglesia de San José de Toledo. Recuerda los objetos artísticos importantes desaparecidos de España en poco tiempo, o sean las Coronas de Guarrazar, hoy en Cluny, tesoro de orfebrería visigótica; los frescos de Sevilla, arrebatados por Layard, el conocido asiriólogo, el antipendio de plata del siglo XI de San Cugat del Valles en Estados Unidos, el busto de la dama de Elche, en el Louvre, los Grecos



10. Antonio Maura, *Iglesia de Chozas de la Sierra, Madrid.* (Cfr. Rovira y Pita, *Op. cit.*).

de Valladolid, desaparecidos hace un año, el patio del Palacio de la Infanta en Zaragoza, trasladado a París, el frontal de piedra de Anglesola, los sepulcros de Bellpuig, las joyas del pilar de Zaragoza, y la carta de Valseca, que perteneció a Americo Vespucio y que procedía de Palma de Mallorca. Pregunta al Ministro de Instrucción Pública qué ha hecho para evitar la desaparición de los Grecos de Toledo y qué se propone hacer en el porvenir para evitar estos despojos».

De todos modos, según el ministro de Instrucción Pública, el Estado lo tenía realmente difícil a la hora de poner freno a tales despojos, en primer lugar porque las leyes protegían la libertad de los propietarios para disponer de sus bienes, y en segundo lugar porque aunque se hubiera logrado llevar adelante una ley que concediera mayor margen de maniobra

a la administración para ejercer el derecho de tanteo sobre obras de arte que los propietarios deseaban vender, las limitaciones presupuestarias suponían un freno incontestable[52]:

> «El Ministro de Instrucción Pública (Rodríguez de San Pedro). El problema consiste en saber si esos cuadros son o no de propiedad privada [...] Parecióme a mí –dice el ministro– que el caso exigía mayor depuración y al pedir documentos, me encontré con que estaba declarado judicialmente que la capilla de San José, como patronato familiar y mediante el convenio celebrado con la Santa Sede, era de entera disposición de una persona determinada y lo eran por consiguiente todos los objetos que constituían el Patronato [...]. El Ministro de Instrucción Pública (Rodríguez San Pedro) contesta a Puig y Cadafalch diciendo que cualesquiera que sean las medidas que se adopten en el fondo hay una cuestión de dinero y los pobres sucumben a la fuerza de los ricos. Lo más que podemos hacer, dentro del derecho es dar una ley por razón de expropiación artística, sin olvidar que la expropiación supone indemnización y la indemnización supone dinero y el Estado Español no lo tiene para expropiar toda la riqueza artística perteneciente a los particulares».

Existía un claro ánimo por establecer un freno a los constantes despojos artísticos, así fue puesto de relieve por buena parte de los senadores, aunque no dejaba de resultar difícil sin una reforma legislativa que acotara las libertades de los propietarios de obras de arte[53].

El concierto de venta de unos tapices de la catedral de Zaragoza por 400.000 pesetas denunciado por Elías Tormo en el Senado en 1908, puso de relieve, asimismo, lo conflictivo que resultaba tratar de limitar a los propietarios en el uso de sus atribuciones respecto a sus bienes, cuando estos eran obras de arte. En este caso el obispo de Jaca mostró su absoluto respaldo al prelado zaragozano, pues privar a los gerentes eclesiásticos de tal libertad suponía, a su modo de ver, un verdadero expolio:

> «El Obispo de Jaca interviene en el debate como prelado de Aragón para defender la conducta del Arzobispo de Zaragoza. Asegura que los tapices aludidos son propiedad plena de la iglesia y añade que el proyecto sobre obras de arte del Gobierno conservador le parece una verdadera espoliación de la Iglesia por lo cual le combatirá hasta la obstrucción. Poco me importa –aunque me importe algo– que los tapices de Zaragoza estén en esa ciudad o en París con tal de que se conserven para que los admire la humanidad entera ¿Con qué derecho adelantándose al socialismo puede disponer el Estado de la propiedad particular de la Iglesia? Si el Estado español cumpliese sus deberes consignados en solemnes pactos, de atender a la reparación de templos no se venderían objetos de arte para salvar las fábricas de la ruina».

Además de las fuentes españolas, Antonio Maura procuró recabar información sobre la conservación del patrimonio artístico en aquellos países con más larga tradición de políticas y normativas encaminadas a la protección del patrimonio: Italia y Francia. De ahí que entre los documentos manejados por el jurista aparezca una extensa memoria remitida por el Segundo Secretario de la Embajada de S. M. cerca de la Santa Sede, Jaime Ojeda, sobre la protección otorgada en Italia a los monumentos y obras de arte.

Por último, contó con una larga lista de documentos y publicaciones facilitadas por Guillermo I de Osma y Elías Tormo. El primero puso en manos del político conservador los antecedentes legislativos franceses en materia de patrimonio artístico, como la ley de 30 de marzo de 1887 sobre conservación de monumentos y objetos muebles, o las

discusiones parlamentarias mantenidas en las cámaras galas en noviembre de 1910 y junio de 1912 sobre el mismo tema[54]. Elías Tormo, por su parte, le facilitó fuentes documentales semejantes, pero emanadas en este caso por el Senado italiano, como eran las discusiones que siguieron en aquella cámara la presentación del proyecto de ley del Ministro de Instrucción Pública, en concierto con el Ministro del Tesoro, en 1908, sobre antigüedades y bellas artes, así como la ley de 20 de junio de 1909 promulgada finalmente por el Ministro de Instrucción Pública para las Antigüedades y Bellas Artes, donde aparecía subrayado el concepto «bienes inalienables»[55].

Tormo también le facilitó un artículo publicado en *La Época,* en 1911, donde se recogía un resumen de la conferencia impartida por él mismo en el Ateneo de Madrid acerca de las obras españolas conservadas en el Museo de Budapest. Dicha conferencia era resultado del viaje realizado a los principales Museos de Europa central y oriental por encargo de la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar el arte español conservado en aquellos centros[56]. El historiador realizó en tal disertación un pequeño recorrido por las circunstancias que habían motivado la salida de incontables pinturas de España, así como los personajes que habían participado de tan suculento botín: los generales de Napoleón, Soult, Sebastián D'Armagnac, el pagador mayor del ejército francés, Crochet, y el mismo rey José; así como Godoy, el marchante inglés Buchanan y el pintor paisajista Walis. Habló, asimismo, de los manejos del barón Taylor, agente de Luis Felipe, que cristalizaron en la galería de pintura española en el Louvre, de donde procedían buena parte de los cuadros entonces presentes en museos como el de San Petersburgo o Budapest. En este último, afirmaba cómo dos grandes salas estaban consagradas al arte español y se exhibían no menos de sesenta cuadros selectos. Goya, Zurbarán, Bartolomé González, Vicente Carducho, Pereda, Escalante, Claudio Coello, Carreño, Murillo… contaban, en su opinión, con una dignísima representación en estas colecciones foráneas.

Entre las referencias bibliográficas reseñadas por Maura en su manuscrito figuran ciertos ensayos como el del profesor de la Universidad de Padua Ghino Valenti: *Il pericolo imminente pel patrimonio storico ed artístico*[57], o *Les trésors d'Art de nos Eglises*, por René Lebrethon[58].

No cabe duda, a tenor de todo lo expuesto, que Antonio Maura dedicó mucho tiempo a la recopilación de fuentes y a la reflexión sobre uno de los problemas fundamentales de la política de protección del patrimonio en las primeras décadas del siglo XX. Sus argumentos, además de incidir en los puntos más vulnerables de la legislación española en materia de tesoro artístico, aspectos que era perentorio cambiar, se revelan considerablemente avanzados respecto al marco normativo y legal de su tiempo. Sorprenden, incluso, porque en gran medida se alejan de los planteamientos de buena parte de los representantes conservadores de las Cortes en aquellos años, quienes repetidamente opusieron grandes trabas a posibles reformas que pudieran limitar las libertades de los propietarios particulares sobre el uso de sus bienes, incluidas las obras de arte. Habría que esperar bastante tiempo para que algunas de dichas ideas y reflexiones privadas, germen de un discurso que nunca fue pronunciado, llegaran a ser contestadas por las leyes, y por la sociedad en su conjunto; aunque puede que ni siquiera hoy hayamos sido capaces de ofrecer la oportuna réplica.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Fundación Antonio Maura. Legajo 368. F. A. M. [Sobre Patrimonio Histórico-Artístico]. Carpeta 1. Notas autógrafas de A. Maura para su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes sobre el tema «Propiedad Artística».

1. [Congreso Diputados, membrete] Propiedad Artística
- Irresponsable la destrucción de una obra genial ¿tendrá derecho?
- Común al monumento original inédito.
- ¿Modificarlo?
- ¿Esconderlo?
- Loable aunque ilusorio prurito de sustraer a la ruina por ser bellas obras humanas, particulares.
- La exportación - Por un lado, un medio, donde brotó, [...] Por otro lado, facilita la enseñanza, propagación, solidaridad humanas.
- Nota singular de la obra artística despertador, incentivo, veneno? En los espíritus que contemplan –a diferencia ¿en cuál medida es real esta diferencia?
- Arte educador [no entiendo muy bien]
- Solidaridad de muertos y vivos perenne relato de la vida pasada.
- Justo limitar en interés social, la propiedad en [mi obra] a causa de que ella no sea trivial.
- Aun [formato] criterio doctrinal, que da gran dificultad práctica para distinguir el trato, suerte de distinciones entre lo que merece y lo que no merece- Esta distinción depende de fluctuaciones de cultura y aún de la moda.
- Cuando falta excelencia artística puede importar mucho el dato arqueológico y el sesgo étnico
- ¿Común goce del ambiente social, al igual que de los elementos naturales¿ [H. Spencer pr. 452, 2.ª ed].

2.
- Conviene precaverse de la sugestión que tiende a suplir el coste de una política favorable a la conservación en el Reino o en la localidad de recuerdos y glorias y primores a expensas del derecho y la justicia -¡Suplementos estos los más costosos, [...] perezcan en balde!-
- ¿Cuál interés será más alto la divulgación o el atesoramiento?
- ¿Dónde enaltece más a la nación la obra maestra...?
- Productos artísticos de casa y los exóticos – El otro interés docente, moral y político en las obras importadas- La historia; épocas de esplendor; trofeos del predominio-
- Interviene la ley natural que individualiza las personas, cada cual con vida y acción propias en el complejo social; aunque algunos sujetos aisladamente parezcan nocivos, ni sería licito exterminarlos sin ellos se pueden suprimir idénticas naturalidades de la ley, que agrupa los hombres, a través de las generaciones– y desde que la Nación y la ciudad existen, tienen la vocación al patrimonio, moral, artístico y arqueológico, Nervio y sello de la raza.
- En excavaciones- adquisiciones o enajenaciones y aprovechamientos o malogros del caudal de arte y de arqueología, se advertirán, como en todos los órdenes de la vida, los altibajos y los vaivenes que registra la Historia- Naturalmente propenderá a [...] y naturalmente padecerá merma, el pobre y débil; que en mejores días atrajo los maestro o allegó sus obras.
- El miramiento humanitario de favorecer a expensas nuestras el ordenado cumplimiento de extrañas galerías o colecciones se ha de subordinar a que nos venga de fuera a nosotros. También el complemento a las nuestras, unas defectuosas gulas suyas.
- Opción entre la posesión por un [regnícola] que lo esconde y la exhibición fuera (a falta de recursos para hacerlo dentro) de obras nuestras.

– Diferenciación entre el saludable aumento de comunicación internacionales y el corrosivo enervamiento del espíritu de nacionalidades que vigoriza los agentes del progreso humano.
– Análisis del sofisma que diferencia la estatura del libro, presentando la primorosa reproducción del uno y la singularidad del otro. De hecho se reproducen y copias casi todas las cosas, aunque no pierda el original algo de excelencia y el mucho de prestigio que le individualiza- Esto le pasa al autógrafo del libro-
– Para la contribución al acervo de la cultura humana, apenas sirve más el original que la copia - (En libros, en estampas, en medallas, etc.).
– En puridad es una forma de opulencia y predominio = y también una manifestación afectiva del espíritu e nacionalidad y de raza.

Los desvelos y gastos que se dedican a sacar de la oscuridad – divulgar – y conservar, significan por esta faceta el vigor de la cultura respectiva.
– ¿Se puede rebasar la línea de la expropiación el tanteo, por los objetos muebles de pertenencia privada? ¿Qué legislación ha ido más allá?
– ¿Son lícitos los subterfugios legales y gubernativos para disimular el exceso desde el dicho límite en adelante?
– Divisoria esencial entre lo perteneciente a entes oficiales y lo de personas privadas – Las fundaciones y asociaciones – Concepto español y concepto exótico, artificioso – Su reflejo en esta materia.

3. Cuestionario
– En qué son parecidos y en qué desemejantes, la propiedad del autor sobre obras maestras o sobre el común de las obras de arte? Hay alguna diferencia de principio entre el cuadro, la estatua, la composición musical, o el poema? ¿La hay entre éste y el libro didáctico? ¿La hay entre éste y los servicios de laboratorio, prestados a una Empresa o al Estado? - ¿La hay entre el [hijo] del laboratorio, el capataz en cada taller, y el obrero de cada escuadra?
– Asistencia en todos los dichos casos del elemento social (de iniciación y sugestión, también de ulterior aprovechamiento) y el elemento individual del autor ó trabajador.
– Espejismo que haya en la descomposición de los que se diversifican como elementos social e individual, inseparables realmente. No produciría el individuo aislado; tampoco el que retuviera propiedad de su obra, la cual, aunque se produjese, sería estéril. Por otro lado, la apropiación individual no sustrae al acervo social la obra producida –trátese de creación artística, trátese en vulgar manufactura– innumerables filamentos del tejido social –visibles o invisibles.
– Enajenado, heredado, o confiscado al derecho del autor, para los ulteriores propietarios ¿en qué se diferencia la obra de arte y otra cualquiera cosa de nuestro patrimonio?
– Ni por el sujeto, ni por el objeto, ni por el [...] Permuta de dos obras maestras – Venta-donación-sucesión.
– Objetivamente son propiedad privada y no públicas las obras de arte, aunque estén en patrimonio del Estado, las corporaciones ú otras corporaciones civiles.
– La diferencia no radica en ello, sino en graduada facilidad para someter a reglas el ejercicio de la propiedad, el albedrío del sujeto.
– Notoria equiparación de las servidumbres o expropiaciones, por causa de utilidad pública, sobre obras artísticas o arqueológicas y sobre los bienes privados de otra índole.
– Otro asunto es el de las excavaciones y el de los inopinados hallazgos.

4. Comprensión de la especialidad en cuanto a la materia
I. Construcciones, fragmentos de ornamentaciones, ruinas, sepulcros, inscripciones, excavaciones, medallas, monedas, camafeos, adornos de persona, grabados, muebles, y objetos

indumentaria de toda especie, esmaltes, mosaicos, orfebrería, vasos sagrados, bordados, tapices, paños, miniaturas, armas, arneses, monturas…

Pinturas, esculturas, adornos murales,

Composiciones musicales…

Instrumentos músicos,

Útiles, bosquejos, estudios, croquis de grandes artistas,

Documentos, registros, códices, cartas incunables, [oficinas] raras o selectas, cartas geográficas, planos…

Lugares, escenarios de acaecimientos o de vidas famosas.

Perspectivas y paisajes, urbanos o rústicos.

Agrupaciones de colección

II. La permanencia preservada de destrucciones por obra o incuria.

– La integridad presentada de desfiguraciones = Restauraciones y sus varios criterios y designios: Acabar obras que siempre fueron incompletas.
– La retención en el país y la importación.
– La publicidad y el aprovechamiento estético o docente del público (Esconder, exportar, dispersar).
– La colección frente a la dispersión.
– La mutación de destino de la cosa, raíz o mueble.

III (Dig. 454, 2. [a]). El abuso requiere que la obra sea única y el daño irreparable

Coste teórico doctrinal

Digesto de argumentos y sofismas

– obras de arte, expresiones de los más excelsos espíritus, cimas y muestras de cultura, producto del ambiente social, herencia de los genios- patrimonio económico e histórico de las naciones.

Procedimientos y modos usados: propuestos.

5. Los aspectos jurídicos, que juntamente son políticos de la producción, el reparto y el goce de los bienes materiales en que suele consistir la propiedad privada, suscitan además cuestiones en doctrina, encienden porfiadas competencias entre las gentes, y llegan a ocasionar sangrientos conflictos. A tal vigor y acritud no se llega para disputarse los bienes en que predomina el espíritu, porque declaran ideas, mueven afectos o plasman bellezas: pero entonces se halla muy acrecentada la dificultad para definir el derecho individual y señalar en justicia sus lindes con el dominio público.

En la producción originaria de esta última clase de bienes, aun cuando se empleen metales preciosos ú otras substancias exquisitas y raras, el elemento material es lo menos, al lado del mérito de la traza, de la originalidad y hermosura de la forma, o la primorosa destreza de la ejecución. El trabajo humano pone en la obra intelectual o artística un sello personal más hondo que en otra producción cualquiera, aun de aquellas que no interviene la mágica fecundidad de la traza, ni la de la vida orgánica, por muy selecta y esmerada que la manufactura sea. Y como quiera que es el trabajo título el menos controvertido de pertenencia sobre los productos de él, parece que ninguna otra apropiación privada ha de aventajar a la del pensador o el artista con respecto de las que llama y cree que puede llamar creaciones [¿viejas?].

No lo son en verdad, ni aun aquellas veces que reputamos más originales y peregrinas las partes del ingenio – En ellos estaría reflejada y apenas matizada por el propio ingenio del escritor o el artista, la cultura acopiada y refinada en el curso de los siglos. Adivinamos los vivos destellos del iris sin notar que en las gotas de rocío que los irradian está condensada la humedad ambiente, y que pone lo demás el luminar del día – Más esto se aplica con creces a otros cualesquiera resultados de la industria humana; lo que para ellos no se toma de los dones gratuitos de la

naturaleza, proviene de inventos, ensayos y ejemplos, a falta de los cuales se frustraría, si acaso se iniciaba, el esfuerzo del productor; no obstante, su propia conciencia y el unánime sentir, vincula al [principio?] de causalidad que liga el personal esfuerzo con sus resultados, el asiento más firme para la apropiación.

Así, pues, se asigna llana y prontamente el incontestable dominio del autor sobre la obra artística o intelectual; pero la calidad intrínseca de tales obras, trasciende a los atributos y derivaciones de esta natura pertenencia, especializándolos y diferenciándolos de otras formas determinadas a la propiedad.

6. Pregúntase uno a sí mismo la causa de haber todas las naciones estatuido singulares preceptos acerca de las joyas artísticas y arqueológicas, y de que, con la menor ocasión que se depare, se susciten y [trasciendan] apasionadas y clamorosas polémicas acerca de la conducta de los legítimos poseedores de ellas, o de las autoridades; de modo que resultan tratados como asuntos públicos cualesquiera peripecias que les conciernen – ¿Acaso estará inseguro y mal asentado el dominio sobre bienes de tal índole? ¿Será la propiedad en ellos diversa de la que tenemos sobre el resto del patrimonio? Si hay excepción ¿en qué consiste y hasta dónde llega?

Cuantas veces en las Cortes o en los periódicos, renace la controversia sobre estas materias, conócese pronto que lo más del desacuerdo proviene de faltarles a los antagonistas conformidad acerca de los conceptos y criterios cardinales; de modo que cada cual suele darlo por averiguados a favor suyo, deteniéndose poco en su examen y su demostración. Lo peor no es hacerse ineficaz por el convencimiento la discusión, sino faltar una norma regularizadora con el general asenso, para legisladores y gobernantes.

Más esta disparidad radical tampoco se puede achacar a que hayan faltado, ni escaseado siquiera, los trabajos aplicados de propósito a resolverla y sentar en abstracto los principios verdaderos. Queda en duda si el motivo de no haberlo conseguido es la índole misma del asunto, mas bien la complicación que le trae siempre al razonar la falta de espiritual desinterés porque se merecen con la pura indagación, nobles predilecciones del ánimo hacia conclusiones preconcebidas. Quizá lo uno y lo otro contribuye a la indecisión del criterio; el cual, en esto como en todo, es primordial requisito del acierto.

No pretendo alcanzarlo, tan sólo intento provocar con mis propias reflexiones, las vuestras, que han de ser más eficaces. Sin duda el asunto, por su entidad y por la actualidad, presume que tiene dentro y fuera de esta docta corporación, merece que sobre él volvamos con tenaz insistencia.

Para justificar excepcionales limitaciones y gravámenes de la propiedad privada y de las facultades de disposición sobre objetos de arte y antigüedades, ha solido hacerse gran encarecimiento del aspecto social y el interés público que hay en la conservación de esta clase de bienes. Se arguye al discurrir así sobre la base de una realidad innegable.

- Comprensión objetiva del concepto «obra de arte»
- Conexión del tema con la propiedad del autor intelectual o industrial.
- Arte su ligamen con la riqueza (en qué consiste la emoción bucólica ante las …
- Doble estimación: arte y signo o vestigio de cultura y vivir de otro tiempo.
- Conexión de Arte y Arqueología (dualidad, no obstante, de la ideación.
- ¿Especial naturaleza de tales bienes de veras? En qué consistirá el abuso
- Crítica del concepto codificar el abuso requiere conciencia de la obra e irreparabilidad del daño – Aun sin menoscabarle y sustraerle a la contemplación y uso social (Esconder, exportar, dispersar) Varias formas y medidas de la destrucción, alteración, cambio de destino, transformación, Restauración o acabamiento mal entendido, negligente conservación
- Sustraerla a la contemplación… ¿pero cuál será el límite con que actuar?
- Exportación: la pobreza o codicia privada despojan a la nación de su mejor tesoro a cuya creación ella contribuyó y cuyo goce pierde
- Abuso en la dispersión (cómo y cuándo)

- Inducen a destruir ignorancia, insensibilidad, fanatismo religioso (obscenidad este) o político (vestigios odiados); a exportar la codicia, etc.
- El interés social de conservar la integridad de la obra de arte (455 2.ª c)
- Ojo a la caprichosa distinción y la fingida escrupulosidad de respeto al derecho…
- Enseña lo acaecido en la misma Roma desde la invasión Bárbara hasta el Renacimiento, cómo también el culto social es asolador, cuando llega la yerma de los tesoros artísticos (informe Ojeda).

7.

- El predecesor elogio y paralelo- agradecido al honor del llamamiento.
- Sería corresponder mal presentarme a vuestras puertas disfrazado. En cosas de arte sólo tengo el amor (muy vivo ciertamente) que han de tener los feligreses – Lego y ayuno, sería improvisado y adventicio lo que dijese sobre asuntos propiamente artísticos, no acierto a seguir la moda de entender en todo.
- Hablaré de cosa más cercana a los estudios profesados como principal vocación de mi vida.
- Suele advertirse Peligrosa mezcla de nobles afectos y de estrictas obligaciones con la justicia; al cabo con las mismas conveniencias colectivas patrióticas y artísticas. No será ocioso un ras de reflexión.
- Fuera de duda la magna importancia en aspectos varios del patrimonio artístico y arqueológico- Alma nacional, amor patrio, aliento de cultura y norte de continuidad, de modo que por la raza y el pueblo mismo, las obras selectas de sus hijos preclaros obtienen un incuestionable valor adicionado al que intrínsecamente merezcan.
- Mas esto ¿peculiar tan sólo de las obras de arte? Sus glorias científicas, literarias, militares, industriales, sociales, políticas; sin nervio religioso; todo el complejo de la vida colectiva.
- ¿Diferencia? Al poeta, al sabio, la radiación y difusión exterior no le extraña; le agrandan sin desplazarle. El jefe militar, el político, el creador de riqueza no pueden ser desarraigados ni transferidos.
- La pintura, la escultura, el primor artístico tiene la excelencia más consubstancial con la materia.
- Más ¿se disipa al pasar la frontera? Respecto al pueblo originario? Respecto del adquirente?
- Mucha mayor diferencia entre tenerla socavada o darle publicidad que entre guardarla dentro o dejarla salir.
- Las copias; toda la savia social de la obra del genio se comunica.
- Queda el amor, la justa infamia, el pretexto individualizador de pueblos ignaros; la humillación de haberse apartado, no haber sabido retener aquello original donde palpita y alienta la huella. Opulencia de adquirir, preponderancia de allegar también las obras ajenas. Sentimientos de gran trascendencia en la vida nacional: de muy alta estima. Como signo y como sugestión es […] ¿Hay algo más que distinga las obras perderlo y ajarlo- de arte de los otros bienes-
- El derecho de propiedad del autor sobre la obra = artes, letras, ciencias, industrias, etc.
- El derecho de adquirente
- ¿Hay especial justificación por servidumbres legales sobre cuadros, estatuas, etc.? Caso afirmativo ¿Dónde termina la especialidad?
- A qué se reduce la distinción entre cosas que han permanecido a la vista del público. Edilidad ornato – Leyes de todo tiempo: aspecto jurídico algo heterogéneo, diverso del que le examina acerca de la propiedad de objetos artísticos.
- La cuestión no se plantea respecto de los que pertenezcan a entidad oficial = ¿Son de patrimonio, no públicos? Aunque estén dedicados a la contemplación y al fomento de la cultura.
- La ley actúa sobre el albedrío del sujeto, mientras que a las personalidades hay que dejarlas abusar o cercenar en la cosa su derecho.

- El otro asunto de las excavaciones y los hallazgos = El problema radica en la adquisición.
- Hasta donde puede contraponerse el interés público a la plenitud de atributos del domino privado sobre objetos de arte, arqueología; […] indiferentes al interés colectivo.
- ¿Frenos para limitar la propiedad privada en caso de restauraciones transformación o aminoración de publicidad. El [peso legal] contra el interés público y balance de ellos.
- La conservación de monumentos, lugares, perspectivas, recuerdos, lugares.

NOTAS

1. Trabajo realizado dentro de proyecto financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia HUM2007-60703/ARTE (1 de octubre de 2007 - 30 de septiembre de 2010). La autora es miembro del GIR (Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid): *Arte, Poder y Sociedad en la Época Moderna*.
2. Fundación Antonio Maura [FAM], legajo 368, Fondo Antonio Maura. Sobre Patrimonio Histórico-Artístico, carpeta 1. Notas autógrafas de A. Maura para su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes sobre el tema «Propiedad Artística».
3. «Terminada la sesión ordinaria, quedó constituida la Academia en sesión extraordinaria a la que previamente se había convocado por la Secretaría General según dispone el artículo 81 del Reglamento. Abierta la Sesión por el Sr. Presidente, manifesté que el objeto de la misma era verificar la votación para elegir un académico de número de la clase de no Profesores Vacante en la Sección de Pintura por fallecimiento del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo. = Leí los artículos del Reglamento que se refieren a esta clase de votaciones y el dictamen de la Sección de Pintura manifestando que el candidato Excmo. Sr. D. Antonio Maura reúne las condiciones que exige el artículo 77 del Reglamento. = Verificada la votación resultó elegido dicho Sr. que fue proclamado por el Sr. Presidente como tal Académico, acordándose expedirle la credencial y remitirle los Estatutos y Reglamento de la Corporación. Con lo cual se levantó la sesión que como Secretario General certifico. Enrique Serrano Fatigati (Firmado)», Acta de la Sesión extraordinaria del miércoles 26 de junio de 1912. ASF. Archivo [Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], libro sign. 3-107, pp. 455-456.
4. «Al aceptar mi nombramiento, que esa Real Academia tuvo la bondad de acordar, según me comunica V. E. en su oficio de ayer, me complazco en manifestar que me siento obligadísimo por honor tan inmerecido y señalado, al cual deseara saber y poder corresponder proporcionadamente. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid, 28 de Junio de 1912. Maura (firmado)»: carta de Antonio Maura dirigida a Enrique Serrano Fatigati, Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ASF. Archivo, legajo 5-271-3.
5. Carta remitida por Gabriel Maura Gamazo al Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lleva membrete de Senado, particular, y fecha de 14 de diciembre de 1925. ASF. Archivo, legajo 5-271-3. Maura y Montaner, Excmo. Sr. D. Antonio.
6. Ocupó la Presidencia del Gobierno entre agosto de 1923-marzo de 1921, abril de 1919-julio de 1919, marzo de 1918-noviembre de 1918, 1907-1909, y 1903-1904. Sobre Antonio Maura, véase, por ejemplo *Homenaje a Don Antonio Maura: sesión solemne celebrada el 12 de diciembre de 2000 conmemorativa del LXXXV Aniversario del fallecimiento del Excelentísimo Señor Don Antonio Maura y Montaner*. Madrid: Instituto de España, 2000; CABRERA, M., «La democracia conservadora de Antonio Maura» en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas, 1985, pp. 343-358; «El testamento político de Antonio Maura», *Estudios de Historia Social*, 32 (1985), pp. 163-190; GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, M. J., «¿Un conservador moderno?: Antonio Maura, un retrato impresionista», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 10 (1989), pp. 14-25; TUSELL, J., *Antonio Maura, una biografía política,* Madrid, 1995.
7. Como regeneracionista y para superar la crisis del 98 propugnó la «Revolución desde arriba» y el «descuaje del caciquismo» desde la legalidad constitucional; un parlamentario difícil de clasificar políticamente, pues no era un hombre de partido al uso; su voluntad dirigida al estricto cumplimiento de la legalidad le llevó a hacerse con fervientes seguidores y con grandes detractores, incluso dentro de su partido. CALVO POYATO, J., *Antonio Maura,* Barcelona, 2003.
8. Ibídem*,* p. 57.
9. Véase, por ejemplo *Antonio Maura. Discursos conmemorativos*, Madrid, 1961.
10. La Fundación Antonio Maura conserva un magnífico conjunto de dichas acuarelas.
11. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., «Luces y sombras del coleccionismo artístico en las primeras décadas del siglo XX: el conde de las Almenas», *Goya*, 307-308 (2005), pp. 281-294.

12. Fundación Antonio Maura [FAM], legajo 368, Fondo Antonio Maura. Sobre Patrimonio Histórico-Artístico, carpeta 1. Notas autógrafas de A. Maura para su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes sobre el tema «Propiedad Artística». Apéndice Documental 5.
13. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación del patrimonio de Castilla y León (1900-1936),* tomo II, Junta de Castilla y León, 2008.
14. «Contra la codicia. La defensa del Patrimonio Artístico Nacional», *El Imparcial*, 23 de noviembre de 1929, p. 1.
15. Antonio Maura, hoja manuscrita. FAM, Ibídem. Apéndice Documental 6.
16. Ídem.
17. BOSCH, P., *Informe ante la Comisión del Congreso de los Diputados que se ha de dar dictamen sobre el proyecto de ley remitido por el Senado exigiendo determinadas garantías para la exportación de obras de arte,* Madrid, 1906, pp. 4-5 y 7.
18. Antonio Maura, hoja manuscrita. FAM, Apéndice Documental 6.
19. Apéndice Documental 6.
20. Apéndice Documental 1.
21. Apéndice Documental 4.
22. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación…*, t. II, p. 231.
23. Apéndice Documental 5.
24. DVORAK, M., *Katechismus dar Denmakpsflege*, Viena, 1918 (2ª ed.).
25. RIEGL, A., *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen,* Madrid, 1992 [1903].
26. GONZÁLEZ VARAS, I., *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas,* Madrid, 1999. pp. 40-41.
27. Apéndice Documental 6.
28. Apéndice Documental 4.
29. RIVERA BLANCO, J., *Historia de las restauraciones de la catedral de León,* Valladolid, 1993.
30. ZALAMA, M. Á., «El historiador, la historia y la restauración», en RIVERA BLANCO, J, *Nuevas tendencias en la identificación y conservación del Patrimonio,* Valladolid, 2002.
31. ALMENAS, Conde de las, *Demostración gráfica de los errores artísticos de Don Vicente Lampérez en Burgos,* Madrid, 1916.
32. Véase ORDIERES, I., *Historia de la restauración monumental en España, (1835-1936),* Madrid, 1995.
33. Apéndice Documental 4.
34. Apéndice Documental 2.
35. Ídem.
36. Ídem.
37. Ídem.
38. Apéndice Documental 3.
39. Ídem.
40. Ídem.
41. Ídem.
42. Ídem.
43. Ídem.
44. Apéndice Documental 5.
45. Apéndice Documental 2.
46. Apéndice Documental 7.
47. FAM, Fondo Antonio Maura, legajo 368, carpeta 2. Proyecto de Domínguez Pascual. Discusiones en el Senado, 10 de octubre de 1904.
48. Sobre la suerte de diversos cuadros de El Greco entre fines del siglo XIX y primeros años del XX, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX,* Madrid, 1987; *El Greco. Identidad y Transformación*, Madrid, 1999.
49. Véase GAYA NUÑO, J. A., *La pintura europea perdida por España. De Van Eyck a Tiepolo,* Madrid, 1964.
50. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., «La casa Miranda de Burgos. La defensa ante la posible salida al extranjero de su patio», *BSAA,* (2000), pp. 182-197.
51. Senado, Venta de Grecos en Toledo, 19 de octubre de 1907. FAM, legajo 368, carpeta 2. Ibídem.
52. Los lienzos objeto de discusión habían sido liquidados por 300.000 francos, y aunque hubiera salido adelante la ley que un año antes había presentado el ministro Rodríguez San Pedro, precisamente para poner coto a semejante desvalijamiento artístico, el despojo hubiera sido inevitable, según el expresado ministro, por la incapacidad presupuestaria del Estado.

53. «Vincenti interviene por alusiones. Dice que los únicos Gobiernos que pueden y deben tener interés en estas materias, son los de Italia y España. Italia ha resuelto la cuestión después de los edictos Doria y Pacca de 1802 y 1820 con la Ley del Ministro Nassi. En España la lucha continúa. El proyecto de Domínguez Pascual quedó enterrado en el Senado por no haber 51 votos en su favor para la votación definitiva. Después vino el proyecto Jimeno que quedó sin aprobar en el Congreso por disolución de las Cortes. En el caso presente se trata de una Capilla y el patrimonio de la Iglesia es patrimonio de la Nación. Cuando la fe y el patriotismo levantan templos o depositan en ellos donativos, lo hacen no para sacerdotes y cabildos, sino para la nación entera, considerando la Iglesia como lugar seguro y depósito sagrado. El patrimonio de la Iglesia se ha de medir con distinto rasero que el patrimonio particular. Las cosas artísticas pertenecen a todos, son de dominio público». Senado, Venta de Grecos en Toledo, 19 de octubre de 1907. FAM, legajo 368, carpeta 2.
54. *La Loi du 30 Mars 1887 et les décrets du 3 janvier 1889. Conservation des monuments et objets mobiliers. Présentant un intérêt national au point de vue de L'histoire ou de l'art. Par Th. Ducrocq, professeur a la faculté de Droit de Paris doyen Honoraire de la Faculté de Poitiers correspondant de L'Institut Avocat a la cour d'appel de Paris. Ancien bâtonnier de l'ordre des avocats a la cour de Poitiers. Membre el ancien président de la société des antiquaires de l'ouest. Paris, Alphonse Picard, éditeur, 1889 .= Chambre des députés. Session extraordinaire de 1910, Annexé au procès verbal de la séance du 11 novembre 1910. Projet de Loi relatif a la conservation des monuments et objets ayant un intérêt historique ou artistique, Présenté Au nom de M. Armand Fallières, Président de la République française, par M. Aristide Briand, Président du Conseil, Ministre de intérieur et des Cultes M. Maurice-Faure, Ministre de instruction publique et des Beaux –Arts. = Nº* 1999 *Chambre des Deputes. Session de 1912. Dixième Législature. Annexé au procès-verbal de la 2ª séance du 14 juin 1912. 2e. Rapport. Fait Au Nom de la Commission de L'enseignement et des Beaux-arts Chargée d'Examiner : 1º Le projet de Loi relatif a la conservation des monuments et objets ayant un intérêt historique ou artistique [nº 448] 2º La proposition de Loi, adoptée par le Sénat, tendant a modifier l'article 11 et le 2º paragraphe de l'article 13 de la loi du 30 mars 1887 concernant la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique [nº 1824] ; 3ª La proposition de Loi de M. de Chappe délaine, relative a la protection et a la conservation du patrimoine historique et artistique de la France [nº 1898]. Urgence déclarée. Par M. Théodore Reinach [Savoir], diputé. = Nº. 1999. Chambre des Deputes. Session de 1912. Annexe au procès-verbal de la 2. º séance du 14 juin 1912. 2. º Rapport Fait au nom de la Commission de L'enseignement et des Beaux-arts Chargée d'examiner. Le projet de loi et les propositions de loi Concernant la protection et la conservation des Monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique par M. Théodore Reinach [Savoie], Député. Paris Imprimerie de la Chambre des Députés 7, rue Saint-Benoît,* 1912. FAM, Fondo Antonio Maura, legajo 368, núm. 3.
55. *Senato del Regno. Disegno di legge, presentato dal Ministro dell'Instruzione Pubblica [Rava di concerto col Ministro del Tesoro [Carcano], nella tornata del 17 marzo 1908. Approvato dalla Camera dei deputati il 12 febbraio 1908, Per le antichita e le belle arti. = - Ministero Della Pubblica Istruzione per le Antichitá e belle Art Legge 20 Giugno 1909,n. 364. [está subrayado, bienes inalienables, etc.*] = La legge *per le Antichitá e Belle Arti 20, giugno 1909, n. 364. Alla Camera dei Deputati e al Senato del Regno. Disegno di Legge Presentato dal Ministro dellÌstruzione Pubblica Luigi Rava. Di concerto col Ministro del Tesoro Paolo Carcano E Col. Ministro di Grazi e Giustizia e dei Culti V. E. Orlando. Estratto dai Resoconti Stenografici delle tornate del 27 maggio 1909 della Camera e 16 giugno 1909 del Senato*. Roma, 1909. = *Ministero della Pubblica Istruzione. L'Amministrazione delle Antichitá e Belle Arti [Agosto 1906-Ottobre 1909], Relazione A. S. E. Il Ministro Luigi Rava,* Roma, 1910. FAM, Fondo Antonio Maura, legajo 368, carpeta 4. Impresos pertenecientes a Elías Tormo.
56. «El Sr. Tormo habla del Museo de Budapest», *La Época*, 1911, FAM, Ibídem.
57. VALENTI, G., «Il pericolo inminente pel patrimonio storico ed artístico», *Nueva Antología*, 1 de diciembre de 1906.
58. LEBRETHON, R., «Les Trésors d'Art de nos Eglises», *Le Correspondant*, 25 de marzo de 1911.

LA ESCULTURA ITALIANA DEL SIGLO XIX EN MADRID Y EL COLECCIONISMO PRIVADO (II)

Prieto Tenerani, Scipione Tadolini, Giuseppe Lazzerini, Antonio Tantardini, Carlo Nicoli y otros escultores de finales del siglo xix*

Leticia Azcue Brea

Resumen: Este articulo continua la revisión de la presencia de escultores italianos del siglo XIX en las colecciones privadas madrileñas, en particular en la segunda mitad del siglo, centrándose en obras de grandes escultores como Tenerani, Scipione Tadolini, o Carlo Nicoli, y revisando obras de formato más pequeño y de carácter más decorativo de finales del siglo.

Palabras Clave: Coleccionismo. Escultura italiana. Siglo XIX. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). Marques de Salamanca. Buckinham Palace (Londres). Marqueses de Portugalete. Duquesa Viuda de Oñate. Casa de Alba. Museo Nacional del Prado (Madrid). Duque de Santoña. Museo Cerralbo (Madrid). Fundación Lázaro Galdiano (Madrid). Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). Pietro Tenerani. Scipione Tadolini. Antonio Canova. Adamo Tadolini. Rinaldo Rinaldi. Giuseppe Lazzerini. Antonio Tantardini. Giovita Lombardi. Leopoldo Ansiglioni. Alessandro Rossi. Carlo Nicoli. Cesare Lapini. Pasquale Romanelli. Aristide Petrilli. Antonio Frilli.

ITALIAN SCULPTURE FROM XIX CENTURY AND THE PRIVATE COLLECTING IN MADRID (II). PIETRO TENERANI, SICIPIONE TADOLINI, GIUSEPPE LAZZERINI, ANTONIO TANTARDINI, CARLO NICOLI AND OTHER SCULPTORS AT THE END OF THE CENTURY

Summary: This article continues to go through the presence of Italian sculptors of the XIX century at the Spanish private collections in Madrid, in particular during the second part of the century. It focuses on great sculptors such as Tenerani, Scipione Tadolini, or Carlo Nicoli, and also takes into account decorative works of smaller size at the end of the century.

Key Words: Collectin. Italian sculpture. XIX century. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). Marquis of Salamanca. Buckinham Palace (London). Marquis de Portugalete. Duchess Widow of Oñate. House of Alba. Prado Museum (Madrid). Cerralbo Museum (Madrid). Lázaro Galdiano Foundation (Madrid). Duke of Santoña. National Decorative Arts Museum (Madrid). Pietro Tenerani. Scipione Tadolini. Antonio Canova. Adamo Tadolini. Rinaldo Rinaldi. Giuseppe Lazzerini. Antonio Tantardini. Giovita Lombardi. Leopoldo Ansiglioni. Alessandro Rossi. Carlo Nicoli. Cesare Lapini. Pasquale Romanelli. Aristide Petrilli. Antonio Frilli.

Los nobles y aristócratas españoles, así como aquellos que habían hecho fortuna, adquirieron en la segunda parte del siglo XIX esculturas italianas contemporáneas para la decoración de sus palacios. Madrid se nutrió de un buen número de testimonios, tanto de escultura de primera calidad como de otra que se podría calificar como «más decorativa».

* Dedicado a la investigadora Tamara Hufschmidt, apasionada de la escultura italiana del siglo XIX, con la que tantas veces compartí su entusiasmo y que tras una penosa enfermedad y una lucha infatigable, nos ha dejado en la plenitud de su vida.

Continuamos así, con este artículo, la revisión iniciada sobre la situación del coleccionismo privado de escultura italiana del siglo XIX en la capital[1].

Los nombres de escultores con estudio abierto particularmente en Roma y en Florencia, aparecen en las colecciones privadas madrileñas más habitualmente de lo que podría parecer. Así Tenerani, Scipione Tadolini, Ansiglioni, Lapini, etc., testimoniando la iniciativa individual de compra de obras de arte, y la personalidad de quienes los adquirieron y el ambiente de sus palacios. Junto a la aristocracia culta e ilustrada, que seguirá jugando un papel importante en el coleccionismo escultórico, harán su aparición, cada vez con mayor pujanza, los representantes de la nueva clase social, la alta burguesía, constituida por grandes comerciantes industriales y banqueros que deseaban reflejar su predominante situación social, su poder, su cultura y su gusto, formando importantes colecciones para sus nuevos palacios de Madrid, Barcelona, Oviedo, Valencia, o Bilbao entre otros»[2]. También es cierto que varias de estas importantes colecciones pasaron a otras manos al fallecer sus titulares, o al ser subastadas por problemas económicos, siendo adquiridas por otros coleccionistas para incrementar su prestigio, o saliendo en alguna ocasión al extranjero.

Además, esta segunda mitad del siglo vio como el Estado, mediante sus Instituciones, empezó a desarrollar un papel cada vez más activo, tanto a través de las adquisiciones de obras de arte en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1856, fomentando las compras a los artistas directamente, como a través de la creación de museos provinciales a lo largo del territorio nacional, y del Museo de Arte Moderno entre 1894 y 1895, Institución ubicada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, a donde pasaron todos los fondos decimonónicos del Museo del Prado, retornando de nuevo al Museo de Prado en 1971[3].

INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN

Adelaida de Guzmán, XXIII Condesa de Valencia de Don Juan (1827-1896), casó con Juan Bautista Crooke y Navarrot (1829 - 1904) [4]. Su hija Adelaida Crooke y Guzman (Madrid 1863 - Paris 1818) caso con Guillermo de Osma y Scull (La Habana, 1853 - La Negresse, Francia, 1922), fundador de una excepcional colección, el Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid[5]. Guillermo de Osma, graduado en Oxford y diplomático, llegaría a ser Ministro de Hacienda y presidente del Consejo de Estado. Gran coleccionista y amante del arte, en particular de las artes industriales y decorativas españolas, su pasión le llevó a fundar un Instituto - centro de investigación y estudio con un Museo, aunque no pensado para el gran público[6], instalado en su palacete de estilo neoárabe con una gran variedad de colecciones de diversas materias y soportes[7].

Entre las obras de esta importante colección, existen algunos testimonios de escultura, como un *retrato femenino* (il. 1) de 1861, obra de Pietro Tenerani (Torano, Carrara, 1789 –Roma 1869)[8]. Tenerani fue el escultor carrares decimonónico de más prestigio, que estuvo pensionado en Roma en 1814, se alojó en casa de Giuseppe Cardelli, y frecuentó el estudio de Canova. Se incorporó al estudio de Thorvaldsen de quien se convirtió en el alumno preferido, y quien reconoció los valores artísticos de Tenerani desde el principio. Tanto es así, que le dejó a su cargo, entre 1819 y 1820, su propio estudio durante una prolongada ausencia de Thorvaldsen. Académico de San Luca, Tenerani se adhirió al manifiesto del purismo en 1843. Fue un artista prolífico, y contó con gran cantidad de encargos, religiosos, monumentales y, sobre todo, de retratos.



1. Pietro Tenerani, *Retrato femenino*, 1861. Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid. © José Luis Municio.



2. Pietro Tenerani, *Detalle del Retrato femenino*, 1861. Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid. © José Luis Municio.

No es pues extraño que una obra de uno de los grandes escultores italianos del siglo XIX forme parte de esta colección, aunque nada se sabe sobre su procedencia. Pero sí sabemos de la importancia de Tenerani[9], y de su valoración tanto en Italia como fuera de ella. En particular en el ámbito retratístico realizó más de ciento cincuenta retratos naturalistas tanto de la aristocracia y la nobleza, como del clero o del entorno social más privilegiado. Pietro Selvatico y G. Rovani dijeron de él, muy acertadamente, que «aveva saputo superare il magisterio classicista thorvaldseniano in favore di un'arte veramente moderna» ... dove la perfezione della forma controllata sulla natura sull'esempio dei quattrocentisti aveva raggiunto un nuovo potere sentimentale, evocativo e sociale nella sua capacità di comunicare attraverso l'esspressione secondo la nuova cateogoria del «bello morale»[10].

Desafortunadamente no tenemos seguridad de quien es la persona retratada (il. 2), y partiendo de la comparación con otros retratos pictóricos, miniaturas, y fotografías no hay absoluta seguridad al respecto. Podría tratarse del *retrato de Emilia Rosa Scull y Adouín* (il. 3) (Matanzas, Cuba 1829 – La Habana 1858), esposa del peruano Juan Ignacio de Osma y madre del fundador del Instituto, Guillermo de Osma y Scull. Aunque nunca se desplazó a España, hay de ella varias miniaturas, una en particular de Antonio Tomasich y Haro (1815-1891), firmada en 1857[11], seguramente hecha en La Habana, y que muy bien podría haber servido de modelo para este busto. La miniatura presenta un retrato



3. Antonio Tomasich, *Emilia Rosa Scull*, miniatura, 1857. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. © José Luis Municio.

íntimo, con un cuello cerrado bordado, y un encaje en la parte posterior de la cabeza. Y es posible que la escultura, si se trata de la señora Scull, fuera un retrato póstumo a partir de esta miniatura. Grandesso, el máximo especialista en la obra de Tenerani[12], señala la costumbre habitual de utilizar miniaturas como elemento de inspiración para el artista cuando no tenia cerca al retratado, e incluso indica que Tenerani utilizó las nuevas técnicas



4. Sergio García, *Adelaida Maria del Pilar Guzmán XXIII Condesa de Valencia de Don Juan*, 1858. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. © José Luis Municio.

precursoras de la fotografía, y solicitó también un daguerrotipo en febrero de 1852 para esculpir el busto en mármol de monseñor Giovanni Battista Sartori Canova para el Ayuntamiento de Bassano del Grappa, que se inauguró en 1853, porque ya lo consideraba como un instrumento que asegurara la verosimilitud «col Daguerotipo presi dal vero [...] sarei più sicuro del laboro che vivamente desidero riesca di soddifazione comune». El hecho de vivir en Cuba, hace pensar en los importantes encargos que el escultor tuvo en Iberoamérica, en particular en Colombia y Venezuela.

Sin embargo, también la retratada podría ser *Adelaida Mª del Pilar Guzmán y Caballero,* XXIII Condesa de Valencia de Don Juan, suegra de Guillermo de Osma y Scull, y madre de su esposa la Condesa fundadora Adelaida Crook y Guzmán (il. 4). Se trataría de la undécima hija de los Condes de Oñate, que vivía en un palacio en la calle Mayor. El Instituto conserva un retrato suyo de tamaño mayor que una miniatura, obra de Sergio García firmado en 1858[13], y dos miniaturas más pequeñas, copiando esta versión: incluso la retrató también Palmaroli en 1871. Su marido fue director de la Armería Real y «su gran ilusión fue formar una gran colección artística, partiendo de la que había heredado de la familia de su esposa»[14]. Finalmente y como otra opción, la moda y el estilo tan similar podría llevarnos a pensar que la retratada fuera alguna de las hermanas de Adelaida Guzmán y Caballero (il. 5)[15] .



5. Anónimo, *Hermana de Adelaida Guzmán*, [tercer tercio siglo XIX]. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. © José Luis Municio.

El Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan no conserva documentación sobre este busto, ni figura en el *Catálogo general de arte antiguo propiedad de la Condesa de Valencia de Don Juan* de 1909. No se menciona de manera explicita, en la monografía más completa que existe en el siglo XIX sobre el escultor, redactada por Oreste Raggi, y donde no se recoge ningún retrato realizado en este año[16]. Tampoco figura en el elenco de los bustos catalogados por Grandesso en el siglo XX, en la monografía sobre el escultor[17]. Queda pendiente, no obstante la consulta del archivo Tenerani en el Museo de Roma que, desafortunadamente, todavía no es accesible, pero que se espera lo sea en breve[18].



6. Pietro Tenerani, *Busto de la condesa Natalia Spada de Medici (nacida Komar)*, 1858. © Galleria Carlo Virgilio & C., Roma.



7. Pietro Tenerani, *Busto de la condesa Natalia Spada de Medici* (vista lateral), 1858. © Galleria Carlo Virgilio & C., Roma.

El retrato responde a la tipología de bustos que buscan el carácter de nobleza y la elegancia intrínseca del personaje, sigue la moda isabelina del peinado con raya en medio y el pelo recogido en un moño elaborado, y está en línea muy cercana con los que Tenerani hizo por aquellos momentos. En muchos de estos torsos, como el que hoy nos ocupa, de gran calidad retratística, la vestimenta refleja muy bien el concepto de decoro que tenía el escultor, pues porta un atuendo clásico y recatado, que utilizó en muchas ocasiones, hasta ser reconocido como uno de los más importantes escultores del «purismo romano». La calidad del trabajo escultórico de este retrato es destacada, y la factura técnica remite a los modelos más importantes realizados por Tenerani, como el del *Monumento a Natalia Spada de Medici, nacida Komar* de 1860 en Santa María sopra Minerva[19], y cuya versión anterior, que «corresponde puntualmente al modelo original en yeso conservado en la gipsoteca Tenerani y datado en 1853» se localiza en la Galería Carlo Virgilio, *Busto de la Condesa Natalia Spada* (ils. 6 y 7), realizado en mármol de Carrara por Tenerani en 1858[20]. También está muy cercano en el tratamiento de pliegues y la sobriedad al *Busto de la princesa Zenaide Wolkonsky*, de 1850: «per quanto riguarda il genere del ritratto, alcuni avevano sottolineato la capacità di Tenerani di equilibrare il dato naturale con la «scelta» operata secondo i canoni del bello ideale»[21]. Muy similar también en peinado, tratamiento del rostro y de paños, es el *retrato de la Condesa Larich*, cuyo yeso se conserva en el Museo de Roma[22].

ANTIGUA COLECCIÓN MARQUÉS DE SALAMANCA

José de Salamanca y Mayol (Málaga 1811 - Madrid, 1884)[23], dedicado a los negocios y la política, fue una de las fortunas más importantes de España. Nombrado Marques de Salamanca en 1863, se llegó a decir que era el español más rico de su época por sus inversiones en los ferrocarriles, y reunió una excepcional colección artística en su Palacio de Recoletos[24] y en la villa de Vista Alegre en Carabanchel, una antigua posesión real que había pertenecido a la reina María Cristina, pasó a los Duques de Montpensier, y que estos vendieron al Marques en 1859 con algunos bienes muebles incluidos[25], posesión que el Marqués decoró con particular interés por la escultura. «La biografía de este hombre parece una novela [...] encumbrado unas veces, maltrecho otros, pero nunca vencido y optimista siempre [...] comerció con su dinero, al que nunca supo dar valor [...] en los días de mayor prosperidad llegó a reunir las siguientes residencias: el palacio de Recoletos, otro en Aranjuez con espléndidos jardines, la gran finca de los Llanos en Albacete, la casa en Carabanchel de Arriba, el magnifico palacio de Vista Hermosa en Carabanchel de Abajo»[26]. Tuvo residencia permanente abierta también en Roma y Paris, y en el Palacio de Mitra en Lisboa -se decía que todas preparadas para servir una comida-. Sus relaciones empresariales debido a la construcción de los ferrocarriles en todo el territorio italiano le facilitaron muchos contactos para reunir su excepcional colección artística y bibliográfica[27], que incluía un importante conjunto de escultura clásica recientemente puesto en valor[28]. Fue conocida su colección artística cuantitativamente, sobre todo por las destacadas pinturas adquiridas[29], pero también adquirió un importante número de esculturas. Nada se ha podido avanzar sobre su relación con los artistas, que debió ser muy buena, «pues daba pensiones a los artistas y literatos»[30].

En definitiva el Primer Marqués de Salamanca y Conde de los Llanos había entrado en el grupo de aristócratas que adquirieron numerosas obras de arte como muestra de poder económico. Salamanca se ajustaba perfectamente al hecho de que «si vendeva forse di più

come quantità, non perchè gli stranieri fossero in maggior numero, ma perchè ogni straniero credeva di non aver ben compiuto il suo viaggio, o pellegrinaggio a Roma senza aquistare [...] una riproduzione delle opere dei più vecchi e rinomati scultori quali il Tenerani, Adamo Tadolini; o dei giovani [...] Scipione Tadolini. Ebbero fortuna *l'Eva e la Schiava* di quest'ultimo [...] e moltisimo la *Pische, la Venere e il Fauno* di Tenerani «[31]. Y Salamanca decoró sus posesiones con importantes y muy valoradas obras artísticas. Las descripciones de su posesión de Vista Alegre y de las fiestas allí celebradas reiteradamente ponderaban como «entre las numerosas estatuas que elevaban sus bellas y serenas formas en medio de las amplias estancias, destacaban dos realmente extraordinarias: un grupo de Marte y Venus labrado por Canova en blanquísimo mármol de Carrara y otra de Tenerani»[32]. Estas descripciones llegaron a hacerse incluso en poemas, como el de José Navarrete en *El drama de Valle Alegre*[33].

La mayor parte de las publicaciones sobre el Marqués tratan cuestiones económicas y políticas, o se ocupan de sus propiedades inmobiliarias y edificios emblemáticos, pero todavía queda por estudiar más a fondo el contenido artístico de los mismos, si bien siempre se pondera mucho por su cantidad y calidad[34]. Durante su intensa vida, enriquecido y arruinado tres veces, cada vez que tuvo que remontar las dificultades económicas, vendió parte de sus colecciones: en 1874 su colección arqueológica, y parte de su colección artística en 1881, fecha en que se deshizo de un importante conjunto de esculturas, sobre todo de las coetáneas de factura italiana, que le fueron adquiridas por el Museo del Prado.

El 31 de marzo el Director General de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento estableció una Comisión valoradora en la que se indicaba:

> «Vista la instancia del Marqués de Salamanca solicitando se adquiera por el Estado la colección de estatuas y bustos en mármol que posee, con destino a las galerías de Esculturas del Museo Nacional, y atendiendo a que esta sección no se halla a la altura que seria de desear ni menos en relación con las riquezas que ostenta en pintura, por lo que es conveniente dotarla con nuevas adquisiciones, y que la colección del Marques de Salamanca ofrece ocasión oportuna para entrar en esta senda, atendiendo a que la importancia y valor de dicha colección aconseja que se oiga previamente la opinión de persona de conocida competencia en el asunto para que sea garantía segura de acierto, S. M. el Rey, q.D.g., de conformidad con lo propuesto por esta Dirección general, ha tenido a bien disponer que se nombre una comisión compuesta por D. Federico de Madrazo, Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como presidente, y D. Sabino Medina; Profesor de Escultura e individuo de la misma Real Academia, de D. Francisco Sans Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, de Don Juan Samsó, Profesor de la Escuela superior de Bellas Artes y Escultor distinguido, y de D. Paulino Satirón, Oficial del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y del Museo Arqueológico Nacional, cuya comisión informará acerca del mérito y valor de las mencionadas Estatuas y bustos de mármol»[35].

Efectivamente, el 4 de mayo de 1881 Federico de Madrazo, reconocía que, como miembro de una comisión al efecto, se había visto obligado «a ir a Vista Alegre, a examinar las esculturas que Salamanca desea vender al Estado»[36]. Entre las adquiridas, varias de autores italianos que analizaremos a continuación, obras que debieron ser compradas por el Marqués, viudo desde 1866, en los años 70-80. En los documentos testamentarios de su esposa fallecida, y en la división de la herencia de la madre con sus hijos no se mencionan, expresamente, ninguna de ellas[37].



8. Antonio Canova (círculo de), *Venus y Marte*. h. 1820-1830. Museo Nacional del Prado, Madrid (antigua colección del marqués de Salamanca), © Museo del Prado. José Baztán y Alberto Otero.

Por un lado el Marqués ofreció en venta al Museo del Prado una obra de Antonio Canova, *Venus y Marte*[38] (il. 8) autoría con la que se adquirió y que ha sido mantenida durante décadas[39], pero que Pavanello en 1976, al catalogar toda la obra de Canova la consideró como copia[40]. Centrado en el ambiente del taller canoviano lo valoró Reyero[41], hoy lo consideramos obra del entorno de Antonio Canova, quizá de la mano de Adamo Tadolini o de Rinaldo Rinaldi, de hacia la segunda década del siglo XIX.

Esta espectacular escultura, realizada en mármol de Carrara[42], representa a la diosa del amor y la belleza que, aunque casada con Vulcano, se acompaña de su verdadero amor, el dios de la guerra: es una alegoría en la que Venus, como diosa de la paz intenta retener a Marte enlazando sus miradas y atrayéndole para que no vaya a la guerra. Es una iconografía que equilibra la fortaleza con la delicadeza, y es de excelente factura. Junto a este grupo escultórico que se exponía en Vista Alegre[43], el Marques de Salamanca tenía otro grupo escultórico en su posesión del centro de Madrid en el paseo de Recoletos, con el que a veces se ha confundido, «el magnífico grupo de Venus y Adonis, atribuido a Canova, que después fue a parar a la colección de Fernández de Villavicencio y Crooke [...] una afirmación del ambiente italiano y neorrenacentista buscado por Salamanca»[44]. Ello significa que el gusto del Marqués se decantaba por la compra de dos grupos del entorno de Canova. Este segundo grupo, fue vendido en Sotheby's en 1992, y de nuevo subastado en Sotheby's en 2008, y en la ficha técnica se propone una posible atribución a Rinaldi[45].

El Museo del Prado solo compró por R. O. de 16 de junio de 1881 el grupo de «Venus y Marte», y otras obras de Tenerani o Lazzerini que se comentarán a continuación, junto con un buen conjunto de cuadros[46]. El precio fue alto, 40.000 pts. de la época[47], y a finales del mes de junio, la obra ya había ingresado en el Museo[48].

El 17 de mayo de 1924 el Subsecretario del Ministerio de la Guerra solicitó al Museo de Arte Moderno, a donde había pasado en 1896, esculturas para embellecer sus jardines, entre las que solicitó este grupo[49]. Reunido el Patronato, el Director del Museo confirmó el 23 de mayo el acuerdo de cesión en depósito de esta obra al Palacio de Buenavista, aunque finalmente parece que no se llevó a cabo[50].

Se trata de una versión muy fidedigna de la obra original del maestro Antonio Canova, *Venere e Marte*, cuyo modelo del yeso de 1816 se conserva en la Gipsoteca de Possagno[51], con las marcas del sacado de puntos, que mide 2,10 × 0,60 × 1,22. También allí se conservaba un modelo en barro cocido, destruido en 1917 en el bombardeo de la Gipsoteca durante la Primera Guerra mundial. Por lo que se refiere al mármol de 2,10 de alto realizado entre 1816 y 1822 se encuentra en Londres, en el Palacio de Buckingham, ubicado en la llamada «Escalera de Ministros» en la planta baja al final del «Vestíbulo de Mármol», que da acceso a los salones privados[52]. Fue concebido para el rey de Inglaterra Jorge IV, quien se lo encargó en 1815[53] cuando Canova estaba en la capital británica, en el que retoma, aunque en posición inversa y otra actitud, su grupo de *Cupido y Psique*. Representa una alegoría de la guerra y la paz, buscando el contraste entre la fuerza y la gracia, obra que concluyó con la ayuda de su colaborador Adamo Tadolini[54]. Se expuso con gran éxito en 1822, y las descripciones y grabados valoraban sobremanera su gran belleza y el contraste del tratamiento de la figura masculina como el señor de la guerra, frente a la suavidad de la figura femenina que lo serenaba[55].

En cuanto al ejemplar de la colección del Marqués de Salamanca, la mano de alguno de los escultores que trabajaron colaborando con Canova puede estar detrás de su factura: Adamo Tadolini, Rinaldo Rinaldi o incluso Baruzzi, pues todos trasladaron al mármol los bocetos del maestro. En la información facilitada por el Museo de Possagno se indica, con

respecto al ejemplar de Madrid, que «Grazie al modello in gesso, la Bottega di Canova ne scolpì una copia in marmo che si trova al Museo d'Arte Moderna di Madrid»[56].

La atribución a Adamo Tadolini tendría dos puntos de apoyo. Por un lado, Tadolini (Bolonia 1788- Roma 1868), alumno destacado y muy cercano en lo personal y lo profesional a Canova[57], conocía bien la obra original, puesto que trabajó en ella según relata en sus Memorias, al describir el año de 1817[58]:

> «Tadolini disse di sí, ma che per il momento no poteva lavorarvi che il dopo pranzo, mentre stava abbozando per Canova il gruppo Della Pace e Della Guerra, sotto il símbolo di Venere che accarezza Marte... Tadolini aveva compiuto il gruppo di Canova, rappresentante Venere che accarezza Marte, e giá aveva abbozzate le statue in marmo, ma con un mecanismo che si poteva lavorare disgiuntamente ogni figura».

De hecho Tadolini se inspiraría en este grupo para diseñar su modelo en yeso de «Giasone e Medea» de 1817 para el primer concurso canoviano que conserva el atelier Canova-Tadolini en Roma, aunque obviamente es diferente, pues Jasón levanta el brazo en alto, ella le abraza por la cintura y el también, ella se adelanta como para pararle, en una acción en movimiento.

Además, en la oferta que hizo el Marques de Salamanca al Museo del Prado estaba el grupo de «Adán y Eva» obra de Adamo Tadolini, que se consideró merecía estar entre los seleccionados[59]. Aunque finalmente la obra de Tadolini no se compró, nos indica que el Marqués le había comprado obra, por lo que no sorprendería que fuera a través de su taller donde adquiriera el ejemplar de *Venus y Marte*. Efectivamente, también este grupo se cita en la autobiografía de Tadolini, quien relata en 1824, dos años después de la muerte de Canova: «Intanto il Tadolini eseguì in marmo due grupi: Adamo ed Eva (Fu inviato in Spagna nella galleria del sig. Salamanca) [...] di grandezza naturale»[60].

Por otro lado, también sería posible que fuera obra concluida por el discípulo de Canova Rinaldo Rinaldi (1793-1873), quien podría haber realizado los dos grupos adquiridos por el Marques. De cualquier forma, se trata de una de las obras importantes de factura italiana en el Museo del Prado y en el contexto artístico español. La calidad de la obra que se conserva en Madrid es magnífica y son muy pocos los detalles que se aprecian diferentes en relación con la primera versión marmórea de Canova en Londres, ambas de tamaño natural. La factura de la obra del Prado es menos pulida en su acabado general, y más profunda en la manera de tratar los cabellos creando más sombras, tanto en los rizos como en las ondas del cabello de Venus. Hay también algunos matices que varían, como el tratamiento de algunos pliegues de la tela que porta Venus, o el diseño de la cornucopia que tiene importantes variantes en su composición, o la banda de cuero que cae sobre el escudo en la parte posterior, que tiene ojales en la versión de Buckingham pero no los tiene en la del Prado, y asimismo alguna variante en los motivos decorativos de la vaina de la espada. Por otro lado, se diferencia la punta de lanza –que en ambas composiciones es una pieza añadida pues se saldría por su altura del bloque de piedra a tallar–. En los primeros grabados del grupo la lanza no está concluida[61], pero en el yeso de Possagno y en el grabado en la obra de Cicognara la punta aparece redondeada[62]. Sin embargo, la punta del ejemplar del Prado recorta sus bordes inferiores, mientras que el modelo británico concluye la punta con formas redondeadas. En cualquier caso, el destacado modelado de los cuerpos es muy similar, así como la relación entre ambos dioses a través de su intensa mirada, especialmente de Venus.



9. Pietro Tenerani, *Venus y Cupido*, Museo Nacional del Prado, Madrid (antigua colección del marqués de Salamanca, fotografiado en 1923 cuando se exhibía en los jardines del Museo de Arte Moderno, actual Biblioteca Nacional, Madrid).

De la colección del Marques de Salamanca, y del mismo autor del retrato que conserva la colección de Valencia de Don Juan, Pietro Tenerani (1789 - 1869), el Museo del Prado adquirió el grupo *Venus y Cupido*[63] (il. 9), a partir de un modelo de 1822 probablemente concluido póstumamente, con una iconografía que había tenido tanto éxito, que Tenerani realizó el mismo modelo en varias ocasiones. Representa una Venus echada que se ha clavado una espina y un pequeño amor le ayuda a sacarla, una de las más destacadas obras de su producción, que interesó tanto a las grandes familias italianas como a las extranjeras. El tema es claramente una excusa, ya que Venus no aparece dolorida, y junto al excepcional estudio anatómico femenino, se presentan las figuras conectadas por la mirada y la actitud.

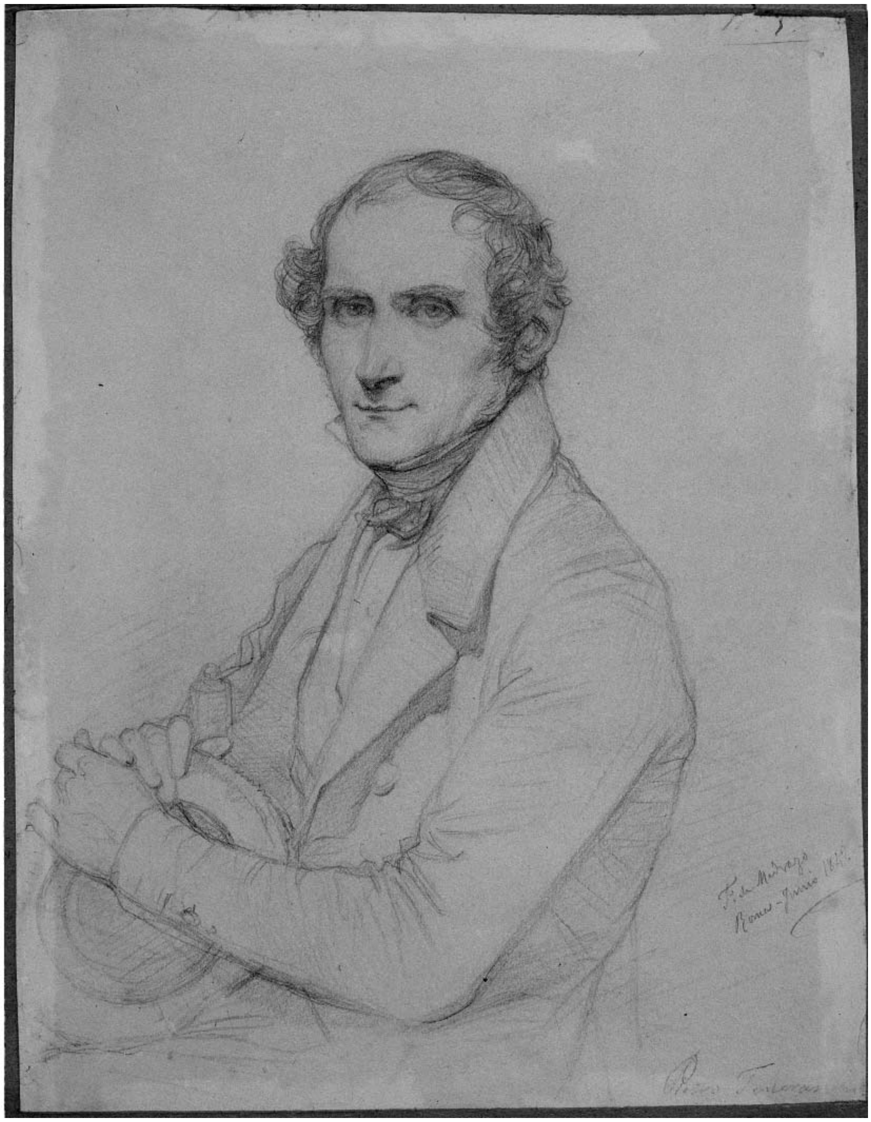
Respecto al ejemplar que poseyó el Marques de Salamanca, no existen referencias sobre cuando pudo encargar o adquirir la obra, confirmándose en 2009 que, del material que en la actualidad se puede consultar en el archivo del escultor, nada se ha encontrado por el momento[64]. De los catálogos publicados podría pensarse que la adquisición tuvo lugar después de 1874, ya que la primera mención a esta versión adquirida por el Marqués se hace ese año por el biógrafo de Tenerani[65], y el actual especialista en este escultor tampoco ha podido localizar más datos [66]. Dado que, al parecer, el hijo de Tenerani se quedó con los yesos y vendió encargos, quizá fue quien gestionó la venta de la obra, y puede que, incluso, la conclusión de esta versión. En cualquier caso el grupo ya aparece descrito en su posesión en 1879[67], en la que se menciona como «la última obra de Tenerani». También entre las obras de su colección se señalaba la existencia de una «Psiquis» de Tenerani.



10. Pietro Tenerani, *Venus y Cupido.* Museo Nacional del Prado, Madrid (estuvo depositada en el Cuartel General del Ejército, Madrid). © José Luis Municio.

Este grupo fue adquirido por el Estado a Salamanca por R. O. de 15 de julio de 1881 en 20.000 pts. con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura[68]. Pasó al recién creado Museo de Arte Moderno en 1896[69], y vemos en la imagen tomada en 1923, su antigua ubicación en los jardines del citado Museo (hoy Biblioteca Nacional)[70] (il. 10). Sin embargo por R.O. de 31 de mayo de1924 fue depositado en el entonces Ministerio de la Guerra[71]. Estuvo expuesta en los jardines del Palacio de Buenavista (actual Cuartel General del Ejército) durante años. Debido al deterioro sufrido, en 1987 fue retirada y trasladada a la Fundición Capa para hacer una copia en bronce –ya le faltaba el brazo derecho–, bronce que hoy se exhibe en los jardines del Cuartel General pero con ostensibles variaciones en las figuras, modificando la intención del artista y el significado inicial de la obra. Según parece, los depositarios del original no recogieron de la Fundición la obra original ya deteriorada, quedando ésta a la intemperie. Incluso se perdió el rastro documental del original, al colocarse en su lugar la versión en bronce, y quedó técnicamente en paradero desconocido. Aclarada la situación, se solicitó conjuntamente la colaboración del Instituto del Patrimonio Cultural de España para su restauración.

Por lo que se refiere a la iconografía, se ha señalado el éxito del modelo entre su clientela internacional, definido como «una alegoría erótica» en la que Thorvaldsen pudo orientarle sobre todo en la expresión de Cupido, y que supuso una manera de confrontarse iconográfica y estilísticamente con Canova. Este éxito dio como resultado varias versiones en mármol[72]: el modelo, *Venere cui Amore toglie una spina dal piede,* es de 1818-19, encargado por el príncipe Nicola Esterhasy, del que hay una primera versión no expuesta en yeso en el



11. Federico Madrazo Kuntz, R*etrato de Pietro Tenerani,* 1842. Museo Nacional del Prado, Madrid.
© Museo del Prado. José Baztán y Alberto Otero.

Museo de Roma, Gipsoteca Tenerani de 1822. Otra versión la encargó el 21 de diciembre de 1822 William Cavendish, VI duque de Devonshire excepcional coleccionista británico para su posesión en Chastsworth, obra firmada y concluida en 1825[73]. Además en el Museo del Hermitage en San Petersburgo se conserva otra versión, aparentemente sin variaciones, encargada en 1845 por el zar Nicolás I de Rusia en su estancia romana por la que le pagó 3000 escudos, y que Tenerani concluyó en 1848[74]. Junto a ellas, otra versión para el rey de Wurtemberg, y finalmente el ejemplar conservado en el Prado que adquirió el Marques de Salamanca[75].

Tenerani, definido como el protagonista del purismo religioso romano, se inspiró para esta obra, como ya señaló Grandesso, en la obra de Canova *Náyade o Ninfa de la fuente,* de 1815-17, encargada por Lord Cawdon, hoy en la colección real de Buckingham Palace[76].



12. Scipione Tadolini, *La esclava*, 1862. Museo Nacional del Prado, Madrid (antigua colección del marqués de Salamanca, depositada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla). © Museo del Prado. José Baztán y Alberto Otero.

Es interesante destacar que de este escultor conserva también el Museo del Prado un excelente dibujo, *retrato de Tenerani* (il. 11) realizado en Roma en 1842 por Federico de Madrazo y Kuntz, y procedente de su legado[77], que forma parte de una serie interesantísima de retratos de artistas que Madrazo realizó con gran destreza, minuciosidad y complicidad.

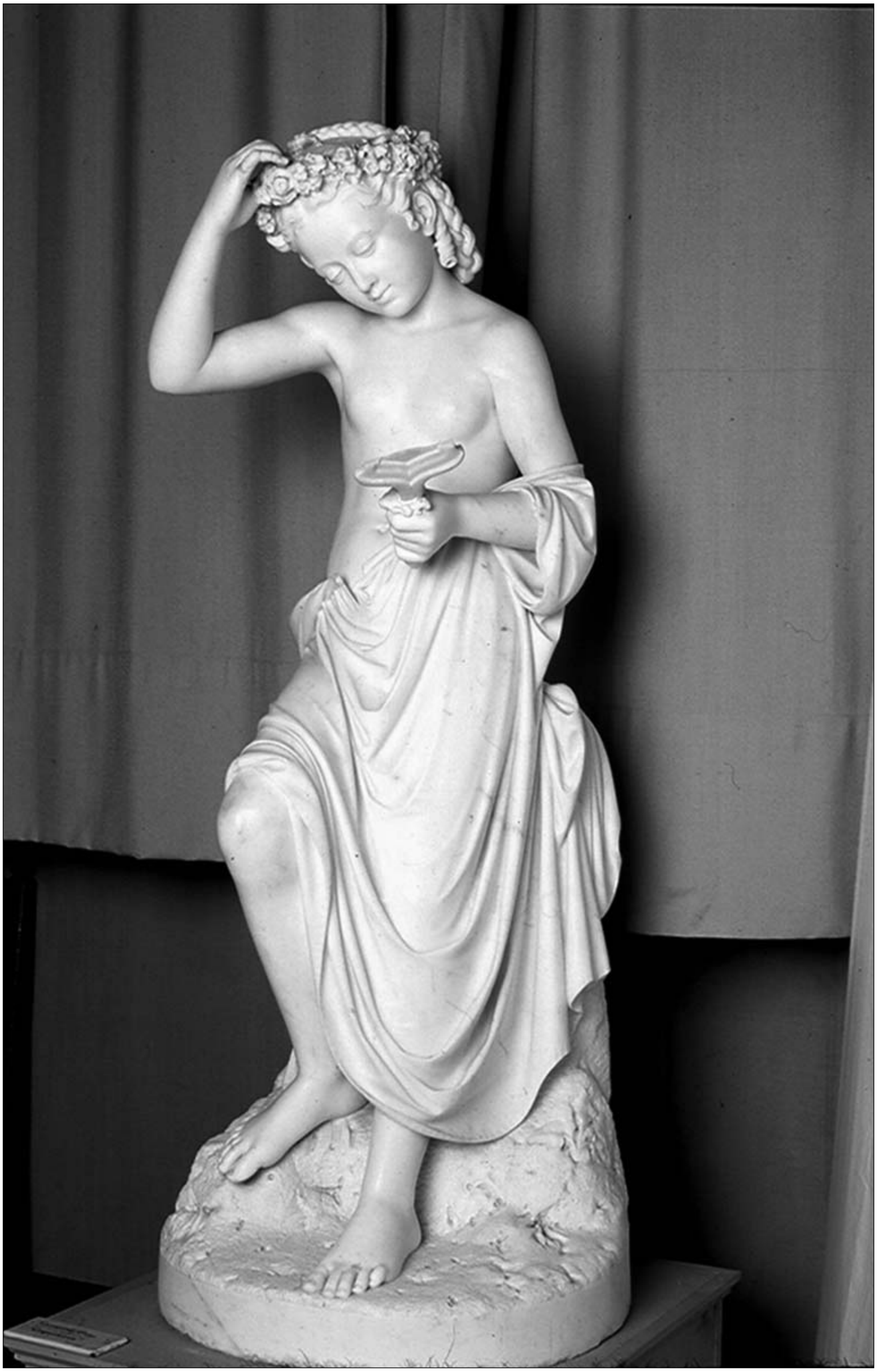
El Museo del Prado también compró por R.O. de 16 de junio de 1881 al Marques de Salamanca otra obra italiana de 1862, *La esclava*[78] (il. 12) de Scipione Tadolini (Bolonia 1822-1892) el tercer escultor de la saga familiar Tadolini[79], formado junto a su padre Adamo, el escultor más cercano a Canova. Heredó el estudio a la muerte de su padre en 1868, donde se encontraban muchos yesos de Canova, de quien aprendió muchos aspectos de su clasicismo[80]. El arte lo respiraba también a través de su madre, Serafina Passamonti, que fue también destacada miniaturista. Esta obra es un claro ejemplo del éxito de Scipione, tras haber aprendido el arte escultórico de su padre, pues supo pronto que «con le sue opere colpire il gusto degli stranieri, ricevendone numerose comisioni»[81].

La escultura, que el Marqués conservaba en Vista Alegre[82], fue ofertada al Estado[83], pasó al Prado[84], y después al Museo de Arte Moderno el 31 de julio de 1896[85]. Se depositó en el Museo Municipal de San Sebastián por R. O. de 13 de mayo de 1911, donde se localizó hasta el 21 de diciembre de 1934. Depositada de nuevo, esta vez en el Museo de Bellas Artes de Sevilla por O. M. de 1 de enero de 1970[86], se exhibió durante varios años en el Palacio de San Telmo, sede de la Presidencia de la Junta de Andalucía, volviendo al Museo de Bellas Artes de aquella ciudad donde actualmente se expone.

En este ejemplar la figura femenina, con un aire entre melancólico y abandonado, apoya la mano sobre la barbilla, lleva un turbante que sujeta con una gruesa trenza, y un colgante con letras inscritas, y en el suelo se aprecia una de las esposas abierta unida a una cadena de argollas que pende del tronco (en otras versiones lleva la otra esposa en la muñeca izquierda). Presenta una composición idealizada de belleza clasicista y armónica, en la línea de los desnudos femeninos que realizó Tadolini, y tiene una clara inspiración en la *Venus* de Canova que hoy se conserva en el Metropolitan de Nueva York, y que encaja perfectamente, además, con el gusto romántico desarrollado desde la segunda parte del siglo XIX por los temas orientalistas, por el estudio del desnudo y por las referencias de tipo social sobre todo en relación con la mujer, así como por la representación de la inocencia, asunto que, con una u otra iconografía, realizaron casi todos los escultores del momento. Tal fue el éxito obtenido por Scipione con esta obra idealizada que enlaza la tradición neoclásica con el romanticismo, que al escultor se le solicitaron un buen número de ejemplares, en algunos casos con variantes, recibiendo diversos títulos como «la esclava griega» o «la esclava oriental»[87]. Se han localizado bastantes versiones de *La Esclava* con algunas modificaciones y en varios tamaños, en diversas colecciones del mundo como San Petersburgo, Valenciennes, Glasgow o Nueva Gales del Sur, y se han subastado versiones en mármol las principales salas de subastas en los últimos años[88] El hecho de que existan tantos ejemplares es una muestra clara de que el mercado lo demandaba, especialmente con destino a adquisiciones británicas y norteamericanas.

La iconografía tiene una estrecha relación con *la Esclava griega* de Hiram Powers, de 1841-43, que se presenta completamente desnuda sin ningún tocado en la cabeza, con las manos encadenadas, y que apoya la derecha sobre un tronco cubierto por una tela, obra de la que también hay numerosas replicas, debido al éxito del tema[89].

Finalmente, en la misma venta del Marques de Salamanca de 1881, el Museo del Prado adquirió, junto con las obras anteriores, una escultura en mármol de 1863 de Giuseppe Lazzerini (Carrara 1831-1895)[90] *Coquetería (La inocencia)*[91] (il. 13), obra de este miembro



13. Giuseppe Lazzerini, *Coquetería (La inocencia)*, 1863. Museo Nacional del Prado, Madrid (antigua colección del marqués de Salamanca, depositada en el Museo de San Telmo de San Sebastián). © Museo del Prado. José Baztán y Alberto Otero.

de una saga carraresa de escultores, que fue comprada por R. O. de 27 de julio de 1881 en dos mil pesetas[92]. Entregada al Museo de Arte Moderno el 24 de agosto de 1896[93], fue depositada en el Museo Municipal de San Telmo, en San Sebastián, por R.O. de 29 de diciembre de 1910[94] donde ha sido restaurada recientemente. La figura que, mirándose en un espejo se coloca una guirnalda de flores sobre el cabello, recuerda, en esa actitud que quiere ser recatada, a otras figuras con las que Lazzerini tuvo gran éxito y que representaban «las Estaciones», algunas de las cuales fueron subastadas en Sotheby's en 1994.

Este artista, pensionado en Roma y seguidor de Tenerani, llegó a ser profesor y luego director de la Academia de Bellas Artes de Carrara, ciudad en la que junto con su actividad creativa de cierto nivel, sobre todo en la realización de bustos retrato, su participación en exposiciones internacionales, y la relación con los escultores daneses tras la muerte de Thorvaldsen, quedó como responsable del llamado «Laboratorio Lazzerini» de gran nivel técnico.

En el archivo de la familia Lazzerini, que la profesora Luisa Passeggia estudia en profundidad, y cuya consulta me ha facilitado amablemente, se documenta una obra de 1862, una «Ninfa allo specchio» para Sassenay –en otro lugar del archivo se habla de «Sassenay de Salamanca–, obra que muy probablemente podría tratarse de la misma que hoy posee el Prado. También en el citado archivo se documenta una obra similar, *Vanità*, de 1869, que a partir de este modelo el escultor hizo para Giovanni Goldemberg, un comerciante de mármoles. De hecho, en el archivo de la familia se mencionan varios encargos en España, seguramente para coleccionistas que pasaron por Carrara, como la estatua «Esmeralda» de 1859, y también para Málaga el grupo de «Cristo curando a un ciego» de 1858.

Otra versión similar de la obra de este autor conservada del Prado, titulada *Vanidad*, fue subastada en Bonhams en 2009[95]. Muy relacionada, y en la misma postura, pero cubierta por un rico vestido, Girolamo Malatesta esculpió en mármol su «Fanciulla alla toilette che si specchia»[96].

Según avanzaba el siglo, el número de estudios de escultura en Roma se incrementaba, había más de veinte[97] y los estudios de escultura tanto en Roma, Florencia y Milán mantenían su preponderancia en las ventas: «l'interesse [...] dei collezionisti stranieri si rivolgeva [...] nella scultura, una produzione in cui l'Italia continuava a mantenere, saldamente, il suo primato nei grandi atelier romani ma anche milanesi»[98]. Junto a las adquisiciones en estas ciudades, otras urbes empiezan a tener venta propia. Así por ejemplo, «la galería de estatuas de mármol de Carrara abierta recientemente en Madrid en la calle Jovellanos 8 [...] formada por bellísimas obras escultóricas debidas al cincel de renombrados artistas italianos» [99], donde se vendían las obras de mármol de Carrara de los Lazzerini, Mariotti, Baratta, Mercanti, Ferrarini y otros. La nobleza y alta burguesía seguía decorando sus posesiones y coleccionaba, de forma puntual, escultura decorativa, en la que ciertos escultores se especializaron llegando a un gran número de ventas.

COLECCIÓN DUQUESA VIUDA DE OÑATE

María Josefa de la Cerda y Palafox, hija de los Condes de Parcent, había casado en 1829 con su primo-hermano Carlos Luís de Guzmán y de la Cerda Vélez Ladrón de Guevara, XVI Conde de Oñate, Marqués de Guevara, Marqués de Montealegre, Duque de Nájera, Grande de España, y Senador del Reino, que falleció en 1880 sin sucesión.



14. Antonio Tantardini, *Dos principitos en la cuna.* 1865. Museo Nacional del Prado, Madrid (legado testamentario de María Josefa de la Cerda y Palafox, condesa viuda de Oñate). © Museo del Prado. José Baztán y Alberto Otero.

Tras la muerte de Mª Josefa en 1884, se ejecutó su testamento según el cual, entre las obras artísticas reunidas por la Casa de Oñate, el Museo del Prado recibía un legado testamentario de la Condesa Viuda[100], aceptado por R. O. de 7 de agosto de 1884 que incluía una escultura de Antonio Tantardini (Milán, 1829-1879), *Dos principitos en la cuna*[101] (il. 14), obra firmada en 1865[102].

Este escultor, seguidor del destacado artista Lorenzo Bartolini y centrado en el arte naturalista, que se ha definido de cierto aire melancólico, fue muy prolífico y realizó gran parte de su producción en Milán, y junto con grandes monumentos y escultura funeraria, esculpió obras intimistas y enternecedoras como la que nos ocupa. El detallismo con el que está realizado el grupo escultórico, en particular la cuna en todas sus partes y las telas y puntillas es realmente virtuoso, tiene un acento nostálgico, si bien la expresión de los rostros de las niñas es poco realista y resulta fría, casi como trasladando la sensación, quizá, de dos niñas fallecidas, un planteamiento conmovedor y sentimental propio del romanticismo, junto a un extremado realismo de carácter anecdótico. No se conocen los detalles del encargo pero si sabemos que, no solo con una obra titulada entonces «Los huérfanos», sino con seis más, se presentó en Madrid a la Exposición Nacional de 1878[103], exposición en la que fue premiado con medalla de tercera clase por su obra «La lectura»

en mármol[104], y en cuyo catálogo se indica que el escultor fue premiado con medalla de oro por el emperador de Alemania, participó en exposiciones en Florencia, Berlin, Oporto etc., y que había sido jurado en la exposición de Filadelfia. Es probable que la familia Oñate adquiriera este grupo «Los huerfanos» tras su exposición en Madrid por recordarles a sus hijas, o que previamente, en años anteriores, la familia Oñate le hiciera específicamente este encargo, como homenaje a sus dos hijas fallecidas, M.ª Pilar Sabina de Guzmán y de la Cerda (27.10.1844 - 27.3.1845), e Isabel Ramona de Guzmán y de la Cerda, (19.11.1846 - 24.11.1846). De hecho en una documentación del legado se menciona como represtación de «sus dos hijas[105]. Desafortunadamente, la obra apenas se ha difundido[106].

Tantardini ya había trabajado en una composición similar en mármol en 1863, «Niños en la cuna, o alegoría del Resorgimento»[107], grupo más cuidado en el modelado infantil, en el que el niño, algo mayor que la niña, está erguido, y sus rostros son más realistas que en el ejemplar del Prado, pero ambos se sitúan en una cuna similar a la que tratamos aquí. No se conoce la identidad de los niños, y en la cuna lleva las iniciales «AR» que se han querido relacionar con la familia Realini. En la catalogación de este grupo se ha interpretado en este caso como una alegoría, el futuro de la nueva unidad de Italia. El niño mayor lleva un medallón que enlaza «XV» con «GARIBALDI».

Este tipo tan específico de composiciones, tiene claros precedentes a principios del siglo XIX particularmente en el arte inglés. Esta obra nos recuerda algunas composiciones funerarias de niños, como *el monumento a John Fane,* infante hijo de de Lord Burghersh de 1816, conservado en St. Leonard's Church, Apethorpe, Northamptonshire, Inglaterra, en que el niño aparece con una gran serenidad dormido sobre una camita, o los *Niños durmiendo*, mármol de 1817, obra de Sir Francis Chantrey (1781-1841), localizada en la Catedral de Lichfield, Staffordshire[108], que representa a dos hermanas dormidas, abrazadas, composición encargada por su madre la Sra. Robinson tras el fallecimiento de las niñas en un incendio, cuyo yeso con un planteamiento naturalista fue presentado en la exposición de la Academia de 1817, y con el que tuvo un éxito espectacular, y como consecuencia muchos encargos. Es un diseño neoclásico el de presentar la muerte con delicadeza y serenidad frente al exceso barroco, haciendo un paralelo con los niños dormidos. Esta tipología funeraria fue seguida en el grupo de dos niños dormidos *Paul et Virginia* de William Geefs (Amberes 1805 - 1883), de 1851, conservado en la Colección Real de Osborne, en Gran Bretaña, y esta tradición se continuó en la escultura funeraria de Thomas Crawford (Nueva York, 1814 - Londres, 1857), en su grupo en mármol *Los niños perdidos en el bosque* de h. 1850[109]. Se trata de dos niños, tendidos y dormidos, el niño acoge tiernamente a su hermana, un planteamiento que se ha considerado, desde el punto de vista victoriano, una manera de suavizar la angustia de la muerte con un agridulce y suave tratamiento. En el ámbito italiano Dupré esculpió *Non la destate* que se conserva en el Palazzo Pubblico de Siena, en el que un niño duerme sobre un colchón, y un ayudante de Thorvaldsen, el danes fallecido en Roma Carl Frederik Holbech (1811-1880) realizó *Dos niños durmiendo*» en 1850, del que existen dos versiones[110].

COLECCIÓN DE LOS MARQUESES DE PORTUGALETE Y DUQUES DE BAILÉN, HOY EN EL INSTITUTO NACIONAL DE GESTIÓN SANITARIA

Eduardo Bonifacio Francisco Isidro Ramón de Carondelet Donado y Castaños, VII Y último Barón de Carondelet, III Duque de Bailen, Grande de España, y II Marqués de



15. Giovita Lombardi, *Cabra.* 1868. Instituto Nacional de Gestión Sanitaria (INGESA), Ministerio de Sanidad y Política Social (antigua colección de los marqueses de Portugalete). © José Luis Municio.

Portugalete, nacido en 1820 y fallecido en Marmolejo (Jáen) en 1882, disfrutó muchos honores militares, pero sin descendencia.

Los Marqueses poseyeron un palacete en la calle Alcalá 56 de Madrid, muy cerca de Cibeles, construido en 1870 por el arquitecto francés Adolfo Ombrecht, de la misma época que palacios como el del Marqués de Linares, todos en las cercanías de la Plaza de la Cibeles atraídos por la ubicación de la reciente construcción del palacio del Marqués de Salamanca[111]. El inmueble aparece reflejado en textos de la época: «el salón del piso principal, la galería destinada a Museo y la capilla, están recargas de adornos [...] el salón de música, la más rica de las estancias del palacio»[112], y también se contempla El Salón de baile del Palacio de los Duques de Bailén en grabados de la época, pues fue punto de encuentro de la alta sociedad[113], conocido por sus elementos decorativos: «La Duquesa, que visita y recorre a menudo los países extranjeros, ha traído de cada uno sus especialidades diversas: de Italia, soberbias estatuas y antigüedades»[114].

Consultada la escritura de la testamentaría del Marqués[115]que no incluye solo objetos de su palacio de Madrid, sino también de inmuebles en San Sebastián, en la provincia de Toledo y en Ciudad Real, así como un buen número de terrenos, no se entra en el detalle de sus esculturas, de las que indica, solo en el nº 30 «Varias estatuas valuadas en diez y nueve mil novecientas pesetas»[116]

Desafortunadamente el palacio fue adquirido por el Estado tras la guerra civil, demolido y construido un nuevo inmueble en el solar, pasando a manos del entonces INSALUD[117], hoy Instituto Nacional de Gestión Sanitaria, perteneciente al Ministerio de Sanidad y Política Social. Al comprar el Estado el palacete, adquirió junto al inmueble varias de las obras de arte que en él se conservaban. Así, en el nuevo edificio que ocupa la misma ubicación del inmueble palaciego, se conservan procedentes de esa colección dos obras, de temática animalística, de Giovita Lombardi (Rezzato1835- Roma 1876) Este escultor fue el hermano del destacado representante del romanticismo realista y alumno de Tenerani, Giovanni Battista Lombardi[118]. Giovita, sin embargo, se especializó en el tema de animales y en decoraciones arquitectónicas, «egli pure artista de merito non comune»[119], y compartió el estudio con su hermano en Roma, trabajando ambos en buena medida para el cementerio de Brescia[120].

Por un lado, se exhibe una *Cabra* (il. 15) en mármol, datada en 1868[121]. Se trata de una cabra subida al tronco de un árbol, amamantando a su cabritilla. Está elaborada con una gran delicadeza y con un perfecto acabado, casi preciosista. El grupo se apoya en un pedestal también diseñado por el escultor, ex profeso para el grupo escultórico, decorado en el frente con una alegoría con un pájaro alimentando con su pico a otro pájaro dentro de un cesto que debajo tiene una pandereta, una especie de lanza y decoración vegetal, y en la parte posterior una alegoría de la música, con un xilófono y una flauta, enlazados por una cinta a un pequeño nido de pajarillos piando. Existen varias versiones, la primera fue presentada en 1865 a la Exposición Internacional de Dublín[122], y en 1867 a la Exposición Universal de París, donde Lombardi consiguió el *Grand Prix d'Honneur*. Quizá sea el que existe en La Casa de las Palmeras (Palm Park) del Parque Sefton en Liverpool, destacada construcción que recuerda, a gran tamaño, el modelo de los Kew Gardens de 1867, y en la que el grupo tiene una base idéntica pero no lleva ningún motivo decorativo. Otro ejemplar, datado en 1869, fue subastado en 1993[123]. Y una versión similar del grupo, pero en bronce, fue subastada en Bonhams, Londres, en 2009[124].

De la misma colección de los Marqueses de Portugalete, mismo autor y mismo año procede un grupo en mármol de una *Gallina con sus polluelos*[125] (il. 16). En la misma línea



16. Giovita Lombardi, *Gallina con sus polluelos*, 1868. Instituto Nacional de Gestión Sanitaria (INGESA), Ministerio de Sanidad y Política Social (antigua colección de los marqueses de Portugalete). © José Luis Municio.

17. Leopoldo Ansiglioni, *Cupido jugando con un perro*, 1869. Instituto Nacional de Gestión Sanitaria (INGESA), Ministerio de Sanidad y Política Social (antigua colección de los marqueses de Portugalete). © José Luis Municio.



que el grupo anterior, pero de menor formato, la composición, de tipo decorativo, presenta a una gallina clueca rodeada de polluelos, picoteando granos de maíz de una mazorca abierta bajo sus patas, uno en el suelo y otros en un nido –dos de ellos alimentándose entre si–, y otro subido a sus alas. La obra, de base circular, está preparada para poder girar, y ser vista y expuesta desde todos los puntos de vista.

Esta tipología de fácil contemplación y carácter anecdótico, tendría mucha difusión, y también de este modelo existen varios ejemplares, subastados en varias ocasiones[126].

En esta misma colección se encuentran dos obras en mármol de Leopoldo Ansiglioni (Piamonte, 1832 - Roma, 1894), escultor «particolarmente abile nella lavorazione del marmo e ritrasse nelle sue numerose opere la bellezza femile». Se trata de una figura de *Cupido jugando con un perro* (il. 17) y de una *Niña jugando con redes de pescar* (il. 18). Ambos, de rostros angelicales y bella factura, están firmados en 1869[127]. El *Cupido*, desnudo, que porta el carcaj en su espalda por encima de las alas, tiene el arco en el suelo entre las piernas, y se contorsiona en su juego con el can al que tiene sujeto por el collar,



18. Leopoldo Ansiglioni, *Niña jugando con redes de pescar.* 1869. Instituto Nacional de Gestión Sanitaria (INGESA), Ministerio de Sanidad y Política Social (antigua colección de los marqueses de Portugalete).
© José Luis Municio.

recordando a los angelotes berninianos. La *Niña*, que porta un ropaje a medio cuerpo, y sujeta su cabello con una cinta terminada en un lazo, lleva delicadamente entre las manos la red, que cae conteniendo un par de peces, junto a la cesta de mimbre repleta de pescado.

Ambos niños recuerdan, de manera muy cercana, a los realizados en 1824 por Pietro Tenerani, *El Genio de la pesca y el Genio de la caza,* que esculpió para el príncipe Corsini y se conservan en Carrara[128], obras que fueron consideradas «i più belli ornamenti moderni della sua Galleria a Roma», y a partir de los cuales se hicieron múltiples versiones dado el éxito obtenido, sobre todo para coleccionistas extranjeros, entre otros el Baron Rotchild, que encargó a Tenerani *Los genios de la Agricultura y del Comercio*[129], niños alados de gran naturalismo. Esta tradición de escultura más intimista de tema familiar, también la había acometido Luigi Pampaloni con su «Fanciulo che scherza con un cane», obra de 1827[130].

Ansiglioni es conocido, sobre todo, por su obra *Galatea y el Delfín*, uno de cuyos ejemplares se encuentra en el Pabellón de invierno de la Universidad de Greenwich.

COLECCIÓN CASA DE ALBA

La colección escultórica del Palacio de Liria de Madrid[131], tuvo durante la segunda mitad del siglo XIX, un peso específico muy significativo del arte francés, debido, entre otras razones, primordialmente a que la hermana de la XV Duquesa de Alba, María Francisca de Sales y Portocarrero, fue Eugenia de Montijo, Emperatriz de los franceses. Eugenia tuvo una estrecha y muy familiar relación con el Duque de Alba y con sus hijos, a quienes cuidó con dedicación tras la prematura muerte de su hermana en 1860, y a quien legó gran parte de su patrimonio.

Precisamente en relación con la familia imperial, se conserva en el Palacio de Liria un retrato del hijo de Napoleón III y Eugenia de Montijo, el *Príncipe Imperial Luís Napoleón* (1856-1879)[132] (il. 19) obra del escultor luganés Alessandro Rossi (1820-1891)[133].



19. Alessandro Rossi, *Retrato de Luis Napoleón Bonaparte*, [h. 1876]. Fundación Casa de Alba. © José Luis Municio.

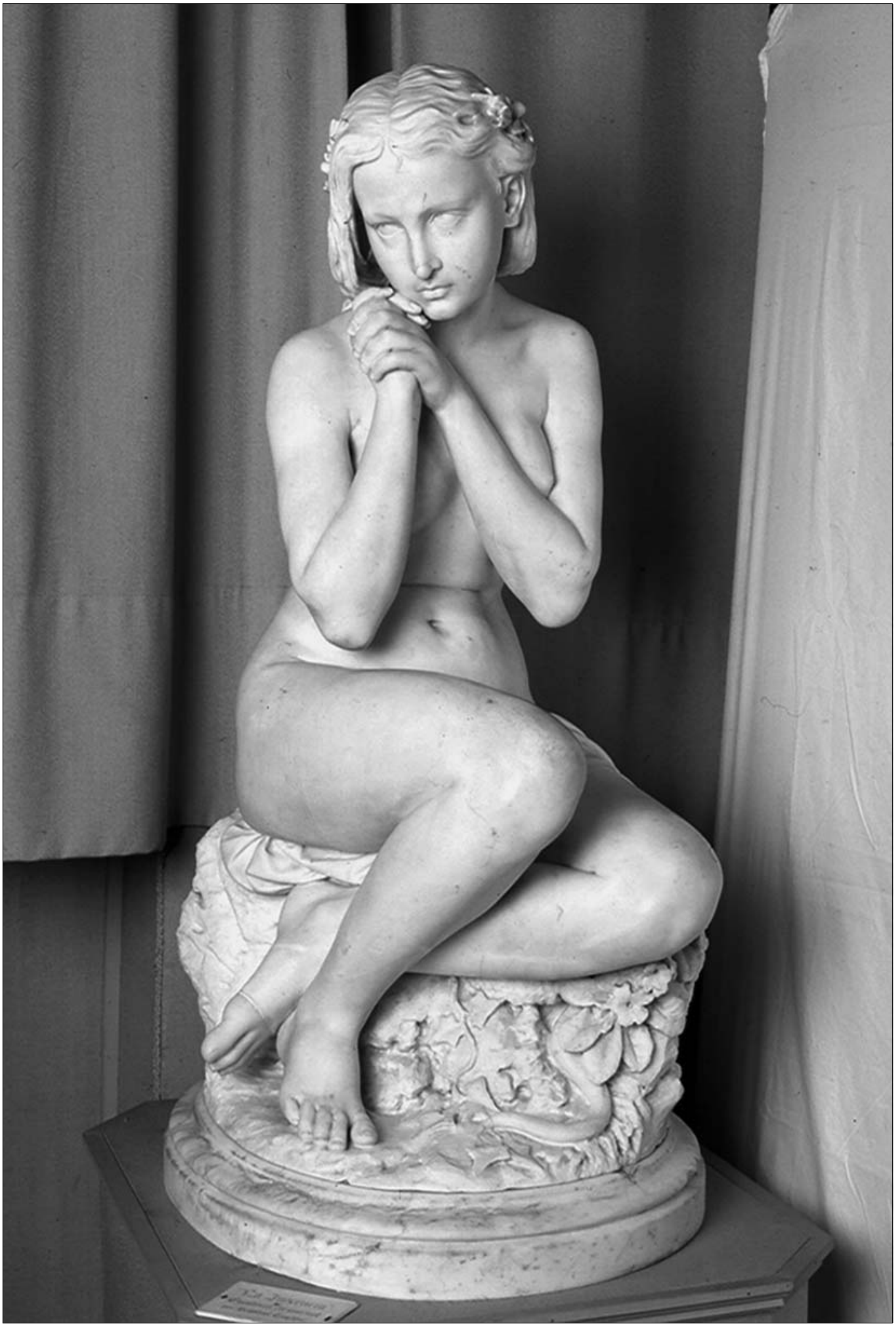
Efectivamente, entre los bienes de la Emperatriz, se encontraba en su posesión de Cap Martin al sur de Francia este busto del príncipe imperial, desde donde fue remitido a la Casa de Alba años después de su fallecimiento[134]. Es obvio que era una obra a la que la Emperatriz tenía gran cariño, realizada seguramente tres o cuatro años antes de su fatídica muerte en una emboscada en Sudáfrica con solo 23 años, a donde había ido como parte de las tropas británicas a las que se había unido en su exilio británico. Este retrato acompañó a Eugenia en su longeva ancianidad, pues es una obra que conjuga la habilidad técnica del artista que lo retrató con excepcional semejanza, y la alegoría del Imperio, al estar sostenido el busto por un águila imperial con las alas extendidas que se apoya sobre una corona de laurel, reforzando la alusión a la autoridad imperial como hijo de Napoleón III, y enlazando con la iconografía utilizada para retratar a Napoleón I. Va vestido de etiqueta, y porta banda y cruz.

Rossi, alumno de Pompeo Marchesi en Brera y de Vincenzo Vela, trabajó principalmente en Milán, en Lombardía y en Lugano, y tuvo una importante actividad en París, donde estableció una «Exposición permanente de arte italiano moderno», sede donde la familia imperial pudo ver su obra y hacerle este encargo.

OBRA RELACIONADA CON LA COLECCIÓN DEL DUQUE DE SANTOÑA

Aunque no procede del coleccionismo privado, el Museo del Prado conserva del escultor Carlo Nicoli (Niccoli) y Manfredi (Carrara, Italia, 1843-1915)[135] la obra de 1878 *La Inocencia*[136] (il. 20), inspirada, sin embargo, en un grupo procedente de una destacada colección privada madrileña, la del Duque de Santoña, y Marqués de Manzanedo, Juan Manuel Manzanedo (Santoña, 1803-1882)uno de los encargos privados importantes que el artista obtuvo en Madrid de esta familia cuyo titular se enriqueció en Cuba fundamentalmente con la importación de tabaco; se instaló en Madrid en 1845, llegando a ser Gentilhombre de Cámara de la Reina Isabel II y disponiendo en 1870 de una de las mayores fortunas de Madrid[137]. Tras una relación sentimental con Luisa Intentas con quien tuvo una hija, casó con la granadina Carmen Hernández Espinosa en 1873, que ya tenía una buena colección de pinturas, y que propició la beneficencia fundando y presidiendo la Asociación Nacional para la fundación y sostenimiento de los Hospitales de Niños en España, y fundando el Hospital del Niño Jesús.

Nicoli decoró su palacio con varias obras, y la escultura que posee el Museo del Prado es, efectivamente, un fragmento o una versión de una de las figuras, la *Inocencia*, del grupo *La Virtud y la Inocencia* o *La Virtud defensora de la Inocencia contra el Vicio* (il. 21), grupo de Nicoli premiado en Florencia en 24 de mayo de 1873[138], pasado a mármol en 1875 y adquirido por los Duques de Santoña[139] para su palacio madrileño, y cuyo yeso se conserva en la Academia de Carrara. En la composición del Palacio de Santoña, la joven sentada, no lleva nada sobre el cabello mientras la del Prado lleva un pequeño adorno floral, y sólo está tapada por un paño sobre la pierna izquierda que no lleva la del Prado, en un suave estudio anatómico, y se esconde detrás de la figura de la virtud, lo que explica la actitud y posición de la obra del Prado. Este grupo coronaba y aun hoy lo hace, la escalera principal antiguo del Palacio de los Duques de Santoña en la madrileña calle de Huertas, edificio que había pertenecido a los Goyeneche y que los Duques adquirieron en 1874 a petición de su esposa como regalo de bodas, y que decoraron espléndidamente[140]. La viuda del Marqués tuvo que dejar el inmueble, arruinada tras un largo proceso por la herencia en 1893, pasó a



20. Carlo Nicoli y Manfredi, *La Inocencia,* 1878. Museo Nacional del Prado, Madrid (depositado en el Museo de San Telmo de San Sebastián). © Museo del Prado. José Baztán y Alberto Otero.

propiedad de José Canalejas, y uno de sus sobrinos lo vendió en 1933 a la Cámara de Comercio e Industria de Madrid a quien sigue perteneciendo. En este palacete se conservan otras obras de Nicoli, como las tres versiones de obras clásicas que coronan la pared de la escalera y trabajos decorativos, que realizó entre 1874-76 para el palacio madrileño.

Con la obra que posee el Prado el escultor Nicoli, sobrino de Pietro Nicoli Bertolucci (1816-1888) quien pasó casi toda su vida en España, y miembro de una familia vinculada a la escultura en varias generaciones, se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, y obtuvo una medalla de segunda clase[141], muestra a la que también presentó una *Virgen del Sagrado Corazón* en yeso. La prensa ya se hizo eco en aquella ocasión de la trayectoria del artista, que había sido medalla de oro en el concurso de la Academia de Carrara, pensionado en Florencia, y era caballero de la orden de Carlos III. Como se señalaba en el análisis de la obra[142] «es un pieza que combina un delicado realismo con cierta idealización lírica [...] desnudos femeninos con los que se intenta representar concretos abstractos, si bien en muchos casos esto es solo la excusa para realizar un estudio de desnudó». La iconografía tiene una estrecha relación, en la parte superior de la figura y sobre todo en la colocación de ambas manos, con la obra en mármol *Fanciulla alla toilette che si specchia,* de Girolamo Malatesta (Massa 1814-1895), hoy conservada en una colección privada[143]. Seguramente, y como fue habitual en sus encargos, no se desplazó a Madrid para realizarla sino que la esculpiría en los talleres de Carrara.

El Museo del Prado la adquirió por 4.000 pesetas por R.O. de 14 de marzo de 1878 tras la concesión de la medalla de segunda clase en la Nacional de 1878[144], y cuya fotografía publicó Laurent[145]. Pasó al Museo de Arte Moderno el 31 de julio de 1896.[146], pero fue depositada, por R. O. de 13 de mayo de 1911, en el Ayuntamiento de San Sebastián, para «el embellecimiento de la ciudad», según solicitud hecha por el Alcalde Marino Tabuyo al Ministro Julio Burell. Fue colocada en la plaza de Guipúzcoa de esta población en 1911. En el año 1943, fue retirada a los almacenes del Ayuntamiento por encontrase rota. En 1944 fue sacada de los almacenes para ser restaurada por el Museo de San Telmo, quedando en ese año en el citado Museo, con motivo de la «inauguración de las Salas reformadas por el Museo». Aún hoy se conserva en el museo donostiarra[147].

Pardo Canalís[148], y siguiéndole Pantorba[149], recogió unos datos someros de este escultor aunque sin indicar donde se localizaba en concreto esta obra, y señalando todos los trabajos realizados para el Palacio de los Duques de Santoña, hoy Cámara de Comercio, así como las obras conservadas en la Real Academia y en el Senado[150]. Este artista ha sido más profundamente analizado por Tárraga en su producción madrileña, por Bazán en su obra en Ceuta, y por Berresford en Iberoamérica[151].

Aunque su trabajo transcurrió principalmente en Carrara, varias obras suyas se localizan en el extranjero, en Gran Bretaña, Iberoamérica o la India. En Madrid, su obra está presente en varias de las instituciones más importantes: junto a la perteneciente al Museo del Prado y depositada en San Sebastián, contamos con el «busto retrato de Sabino de Medina» del mismo año de 1878 en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[152], donado por el autor cuando fue nombrado Académico Correspondiente en 1879, o la estatua de cuerpo entero en mármol de *Fray Francisco Jiménez de Cisneros* de 1881 en el Senado con la que obtuvo ese año el premio Fabbricotti antes de su envío a Madrid[153].

Esta vinculación tan estrecha con España se materializó no sólo en su nombramiento como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1879, sino en 1887 como Caballero de la orden de Carlos III y en 1882 como Comendador Honorario de Isabel la Católica. De hecho, continuando con el «laboratorio» abierto



21. Carlo Nicoli y Manfredi, *La virtud y la inocencia*. Cámara de Comercio, Madrid (antiguo palacio de los duques de Santoña).

por su tío Pietro que vivía en Madrid en 1835, y con la vinculación de su padre con esta ciudad donde recibió varios encargos, fue en su «Laboratorio» en Madrid donde se realizó, por ejemplo, parte de la decoración en la iglesia de San Francisco el Grande h. 1885. Existen también otras obras localizadas en España que se analizarán en otra ocasión. La tradición familiar, y el laboratorio Nicoli continuó su producción colaborando, por ejemplo, en el frontón de la Biblioteca Nacional obra de Querol durante el siglo XX.

COLECCIÓN LAZARO GALDIANO

Otro de los excepcionales coleccionistas españoles fue el abogado navarro José Lázaro Galdiano, al que algunos llaman el «Gulbenkian español». José Lázaro Galdiano (Beire, 1862- Madrid, 1947)[154], un enamorado de los libros y las encuadernaciones, coleccionista de todo tipo de fondos adquiridos en sus viajes por Europa y América además de por España –pintura, mobiliario, bronces, textiles, etc.–, que se estableció en Madrid en 1888, fundando la revista *La época moderna*. Fue ateneísta y un activo vocal del Museo del Prado en 1912, y su legado constituye hoy una de las más importantes Fundaciones artísticas en Madrid[155], que se inauguró como Museo en 1951.

Su colección escultórica de muy diversas etapas es importante, y una pequeña representación del siglo XIX incluye obras del escultor Cesare Lapini (Florencia 1848-1893)[156], artista especializado en modelos femeninos e infantiles, de tipo decorativo en mármol y alabastro, de gran éxito entre los coleccionistas europeos y americanos por su pequeño formato, su planteamiento muy realista, y su factura de carácter primoroso, delicado y grácil. Por un lado, de 1889, se conserva un niño leyendo sentado en una silla con las piernas cruzadas, casi como un adulto, realizado en mármol con una talla muy acabada, que titula *Dios ayuda a quien se ayuda*[157] (il. 22), que es la traducción de la inscripción de la base, cuyo titulo nos retrotrae al gusto finisecular por los temas sociales de niños[158], en los que se valora el esfuerzo personal y la educación infantil. Se trata de un asunto que acometió en varias ocasiones, y de la que han salido ha subasta ejemplares similares reciente-mente. Esta obra, formaba parte de la decoración de la casa de la que sería su esposa, la acaudalada viuda argentina[159], doña Paula Florido (1856-1932), en el inmueble que esta poseía en Buenos Aires, tal como se aprecia en la documentación fotográfica en 1899[160]. La escultura debió ser trasladada a Madrid para la decoración del palacete de Lázaro entre 1903 año de su matrimonio, y 1909 año en que se inauguró la casa. Aunque hoy en esta colección solo se encuentra la escultura del niño, los ejemplares de este tema hacen pareja con una escultura de una niña cosiendo, también con un titulo romántico, *Volere e potere*[161], en el que una graciosa niña se sienta también en una idéntica silla de enea adecuada a su tamaño, como la obra precedente, con las piernas cruzadas, y se concentra cosiendo, en una diferenciación de tareas propia de la época. Y, efectivamente, las fotografías de la casa bonaerense de Paula Florido muestran que también pertenecía a su colección la escultura de la niña[162], la cual debió ser vendida posteriormente por el matrimonio.

Por otro lado, del mismo Cesare Lapini la colección Lázaro conserva una obra decorativa realizada en Florencia en 1901, *Busto femenino*[163] (il. 23). Se trata de una obra menor dentro de la excepcional colección de Lázaro[164] y que ha estado expuesta en el jardín algún tiempo[165]. El busto femenino presenta un buen tratamiento de paños en el ropaje sobre el escote y el pecho, tocado con un collar con pinjantes como pequeñas anforitas, y como tratamiento decorativo concluye apoyada en una decoración vegetal. Va tocada con



22. Cesare Lapini, *Dios ayuda a quien se ayuda.* 1889. Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



23. Cesare Lapini, *Busto femenino*. 1901. Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

una tela recia, con brocado, que deja entrever el flequillo y un mechón del cabello que cae sobre su hombro, obra que también se ha titulado *Busto de Virgen o muchacha velada* –aunque no lleva cubierto el rostro–. Desafortunadamente durante la guerra civil se perdió la mayor parte de la documentación sobre las adquisiciones de Lázaro, lo que no permite, en este caso, conocer la procedencia. Existen versiones con variantes en el mercado de arte, tituladas como *Retrato oriental*, o incluso *Mujer con mantilla*, o *Busto de Odalisca* con variaciones en el tipo de collar y tocado, y sin veladuras, pero de similar composición. En la misma línea de bustos de jóvenes con un sencillo tocado y un collar, trabajó particularmente en Florencia Pietro Bazzanti (1825-1895), y también Ferdinando Vichi, Orazio Andreoni o P. Morelli, de los cuales hay varias obras en el mercado del arte.

Y finalmente de Pasquale Romanelli (Florencia, 1812-1887) la obra *Venus y Cupido*[166] (il. 24), una muchacha cubierta con un ropaje que le cae dejando un seno a la vista, y en el que asoma a su derecha unas flores. Venus, que lleva un delicado recogido del cabello mira, cómplicemente, a una figura de cupidillo que asoma por detrás de sus pies rodeado



24. Pasquale Romanelli, *Venus y Cupido*, [1880-1890]. Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

de flores, y que le entrega una flecha envuelta en flores, como símbolo del Amor. En la otra mano, detrás de Venus, Cupido sujeta una flor de seis pétalos, quizá una primavera, y a su derecha, sobre ramo de flores. Seguramente este grupo se dataría en la década de 1880, ya al final de la vida de este escultor, discípulo de Pampaloni y colaborador y ayudante de Bartolini, de cuyo estudio se ocupó tras su fallecimiento, que tuvo mucho éxito por sus composiciones delicadas en mármol de gran refinamiento y acabado, en general de asunto alegórico o mitológico, que exhibió en Paris y en Londres, producción que compaginó con otras obras más monumentales en Arezzo, Florencia o Pavía[167].

Una versión muy similar se subastó en Sotheby's de Nueva York en 2005[168], y el tema lo trató en otra ocasión, con las figuras invertidas y unas actitudes menos recatadas, con el titulo *Ninfa y Cupido.*

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Este Museo, cuyas excepcionales colecciones se han ido conformando a lo largo de los años, cuenta con una escultura italiana, cuya procedencia no se conoce, pero que con mucha probabilidad perteneció a la decoración de un palacete madrileño de alguna familia acomodada. Se trata, como en el caso de la colección de Lázaro Galdiano, de otra obra de Cesare Lapini, cuyo éxito entre los coleccionistas fue grande por su carácter decorativo. Se trata de una versión de la escultura *Después del baño*, o *Sorpresa*[169] (il. 25). Observamos a una figura femenina que sujeta sus vestiduras, una delicada figura que deja uno de sus senos a la vista, probablemente de hacia 1887. El éxito del modelo se manifiesta en las diversas versiones que realizó, pero con variaciones en la vestimenta y diversos títulos (Bagnante, Doppo il bagno, etc.), y en su presencia habitual en el mercado del arte en los últimos años[170]. De hecho, con la misma idea de personaje femenino que se enfunda en ropajes hizo una versión titulada *El invierno*.

COLECCIÓN MUSEO CERRALBO

El XVII Marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (Madrid, 1845-1922) fue una extraordinaria personalidad «hombre polifacético, descendiente de una de las casas nobiliarias más antiguas de España –que se remonta al siglo XIII–, que compaginó su interés por el coleccionismo con la actividad política como jefe del partido carlista, con las investigaciones históricas y con las diversas importantes excavaciones arqueológicas que financió[171] y con su pasión por viajar pues recorrió prácticamente todos los países europeos. Además de conformar con gran pasión, desde muy joven, una destacada colección arqueológica, pictórica, de dibujos[172], numismática, y bibliográfica junto con una armería, no solo adquirida en sus viajes sino también en ventas de colecciones importantes como la de José de Madrazo o la del ya mencionado Marqués de Salamanca, fue un gran intelectual que llegó a ser Académico de la Historia en 1908, y miembro, entre otras, de la Academia Pontifica Romana dei Nuovi Lincei, del Instituto imperial de Berlín o de la Sociedad de Anticuarios de Londres. Legó al Estado español su patrimonio, que se conserva en su propio palacete construido en 1893, y que se convirtió en el Museo Cerralbo en 1924[173], que había sido lugar habitual de convocatoria de fiestas en su salón de baile, y de reuniones de la aristocracia, así como de veladas literarias y encuentros de artistas.



25. Cesare Lapini, *Después del baño (o Sorpresa),* [h. 1887]. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

Entre las esculturas legadas por el Marqués que decoraban la planta principal del Palacio, y de datación más moderna dentro de la colección, pues su inclinación no fue tan fuerte por las obras de sus contemporáneos, se encuentra una escultura cuya procedencia no es conocida –como desafortunadamente sucede con gran parte de los fondos–, pero que muy probablemente fue adquirida en sus viajes por Italia a finales del siglo cuando el grueso de la colección ya esta conformado.



26. Aristide Petrilli, *Busto de dama*, [com. s. XX]. Museo Cerralbo, Madrid.

Se trata de un busto femenino de carácter decorativo, *Busto de dama*[174] (il. 26), seguramente de principios del siglo XX, firmado en la base, en Florencia por el Prof. Aristide Petrilli, que presenta la cabeza de mármol blanco que gira y eleva elegantemente hacia su izquierda portando, tallado en el mármol, un collar de tres niveles unidos, y sobre la frente un colgante decorado con la flor de lis, y el torso jaspeado delicadamente tallado como si fuera un brocado, para crear el relieve de los detalles de la vestimenta. Este artista estaba especializado en escultura de tipo decorativo, con bustos elaborados con gran virtuosismo de estilo «renacentista» y de una sensación etérea, como el de *Juana de Arco*. Su nombre es habitual en las subastas de este tipo de piezas, si bien su biografía no es tan conocida: se trata de un artista formado en Florencia, que trabajó sobre todo a finales del siglo XIX, participó en la Universal de 1900 en París, y con un amplio mercado en los Estados Unidos.

Por otro lado, procedente del legado testamentario en 1927 de la hijastra del Marqués Amelia del Valle Serrano, Marquesa de Villa-Huerta, de edad muy similar a la de su padrastro –hija de su esposa Inocencia Serrano fallecida en 1896 y de su primer marido el Ministro de Hacienda Antonio del Valle–, que había vivido en la entreplanta del Palacio, procede un *Busto femenino sonriendo*[175] (il. 27) en mármol que se encontraba en el Salón Chaflán de la entreplanta –actualmente salón de música–, atribuido a Antonio Frilli (3er tercio XIX-XX), seguramente de una datación similar a la obra anterior. Se trata de un delicado trabajo preciosista, sobre todo en el tratamiento de la puntilla sujeta al gorro, las flores del bouquet que porta en el pecho y la labor del traje de encaje, de esta joven coqueta, adolescente, que baja los ojos con cierta vanidad. Es razonable la atribución a



27. Antonio Frilli, *Busto femenino sonriendo*, [com. s. XX]. Museo Cerralbo, Madrid.

este escultor que trabajó mucho en Florencia, especializado en retratos infantiles y en obras decorativas de talla virtuosa, y de quien, por otra parte se sabe muy poco, ni siquiera con certeza sus fechas de nacimiento y muerte. Expuso por primera vez en la Exposición Nacional de Roma y después en varias muestras internacionales en Glasgow y Paris[176].

NOTAS

1. Este artículo es la segunda parte del publicado por la autora bajo el título de «La escultura italiana del siglo XIX y el coleccionismo privado en Madrid. I. Adamo Tadolini y Lorenzo Bartolini», *Academia*, 106-107 (2008), pp. 83-129.
2. Osma, Trascripción de la conferencia de Guillermo de Osma, en <http://servicios.elcorreodigital.com/ auladecultura/gdeosma3.html.>
3. El R. D. 2 de agosto de 1894 creaba el Museo de Arte Contemporáneo, cuyo planteamiento se modificó por R. D. de 25 de octubre de 1895 pasando a denominarse «Museo de Arte Moderno» y estableciendo que en el se reunieran «las obras más importantes de pintura y escultura que sean propiedad del Estado, ejecutadas por artistas españoles de los que más hayan brillado desde la extinción de las antiguas escuelas regionales, cuyo ultimo y excepcional florecimiento personifica D. Francisco de Goya», que incluiría también adquisiciones futuras, informadas por la Real Academia de San Fernando. El traslado de fondos se realizó en 1896 al edificio del Palacio de Bibliotecas y Museos, donde conviviría con otras Instituciones. Su apertura tuvo lugar en 1898. La R.O. de 21 de julio de 1899 contemplaba también el envío de obras de esta colección a los Museos provinciales para que fueran verdaderos focos de cultura. En 1951 el Museo dividió sus fondos en dos secciones, XIX y XX, y las adscritas a la «Sección de Arte moderno», es decir, siglo XIX, retornaron al Prado en 1971 para ser instaladas en el Casón del Buen Retiro.
4. Crooke fue Caballero de la orden de San Juan de Jerusalén, gentilhombre de Cámara de Su Majestad con ejercicio, diplomático y Académico de la Historia.
5. Agradezco sinceramente la colaboración y orientaciones sobre esta colección a la Conservadora del Instituto de Valencia de Don Juan, Cristina Partearroyo, así como a la Bibliotecaria María Ángeles Santos Quer.
6. Osma, *Op. cit.* Se localiza en la calle Fortuny, 43.
7. Más de 8.000 piezas, Pinturas y dibujos, excepcional colección de cerámica desde la hispano musulmana hasta la producción de Alcora y Buen Retiro, los textiles hispano árabes, marfiles, azabaches y bronces etc. además de 10.000 fotografías y 20.000 monedas. Para ampliar la historia de la familia, vid ANDRÉS, G. de, *La fundación del Instituto y Museo Valencia de Don Juan,* Madrid: Ayuntamiento, Instituto de Estudios madrileños, 1984; BARIO MOYA, J. L., «Un coleccionista atípico: Don Guillermo Joaquín de Osma», *Goya*, n.º 267 (1998), pp. 364-374; PARTEARROYO LACABA, C., «Mecenazgo en una Casa-museo de coleccionista. El Instituto de Valencia de Don Juan», en *Museos y mecenazgo. Nuevas Aportaciones*: Actas de las Jornadas 17-19 *Octubre* de *2007,* F. Reyes (ed.), *Madrid:* Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos I, 2009, pp. 115-135, recoge toda la bibliografía esencial sobre los coleccionistas y las obras.
8. Firmado en la parte posterior «PRO TENERANI. Fva. 1861». Obra inédita.
9. Para conocer la amplia producción de Tenerani, vid. GRANDESSO, S., *Pietro Tenerani (1789-1869),* Milano: Silvana Editoriale, 2003; y también GALLERI PELLEGRINI, R. M. (a cura de), *Pietro Tenerani. Centodieci lettere allo zio Pietro Marchetti (1814-1833*), Massa-Carrara 1998; GRANDESSO, S., «Tenerani nell'interpretazione di Giordani», *Studi di Storia dell'Arte,* 7 (1996), pp. 251-292; así como *Giornale Arcacido,* LI vol., (Roma, marzo 1823); *Memorie Enciclopediche romane sulle belle arti, antichitá...* T. II, 1825; SELVATICO, P., *Vita di Pietro Tenerani,* s.a. Arstisti contemporani d'Italia, vol II; C.S. «Delle sculture del comendatore Tenerani», estratcto de la *Rivista Contemporeanea*, (febrero 1857); «Cenni intorno a la vita di Pietro Tenerani», estracto del periodico romano *Il Buonarotti*, quaderno XII (1869). CAMPORI, G., *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori...* Modena, 187; ANGELINI, T., «Principali opere de Pietro Tenerani», en *Atti della Reale Accademia di Architterura, Lettere e Belle Arti,* VII, Napoli, (1874-75); *Scultura a Carrara. Ottocento,* Bergamo: Cassa di Risparmio di Carrara, 1993; CAROZZI, R., «La scuola di Carrara tra Canova e Bartolini», en DE MICHELI, M., *Scultura. Marmo, lavoro, maestri, giovani artisti. Ricerche Tecniche,* Carrara, 1981, pp. 219-268.
10. GRANDESSO, S., «Verso il Realismo in scultura. La fortuna delle scuole regionali.», en SISI, C. (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, 2007, p. 147.
11. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Catálogo de las Pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1923, pp. 20-21. N.º inv. 80.
12. GRANDESSO, S., «Un contributo sul rapporto tra scultura e fotografia delle originali: il caso de Pietro Tenerani», *Bolletino dei Musei Comunali di Roma,* XII (1998), pp. 91-103.
13. SANCHEZ CANTÓN, *Op. cit.,* n.º 79. N.º inv. 6322. Lleva tres rosas en el pelo a cada lado, y un traje escotado y sobre el pecho cintas cruzadas de terciopelo.
14. ANDRÉS, *Op. cit.,* p. 15. Tuvieron cinco hijos, y solo sobrevivió Adelaida Crooke y Guzmán llamada Adelita (1863-1918) que casó con el economista y coleccionista Guillermo Joaquín de Osma y Scull en 1888.
15. De los 11 hermanos, las hermanas fueron Juliana, condesa de Añover, Matilde, Condesa de Castañeda, Pilar,

Condesa de Paredes de Nava, y Antonia, Condesa de los Arcos. De hecho una de las hermanas se retrata en un pastel de la misma colección, sin identificar autor ni personaje, con una nota ilegible en la parte superior, n.º inv. 6042.

16. *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani*, Firenze, 1880, en donde se incluye un exhaustivo elenco de bustos y retratos ordenados de manera cronológica. Se citan algunos retratos sin datar, vinculados a España o Iberoamérica, uno de la «esposa del General Cabrera, Señora Saint Laurent (Lorent), de una de sus hijas, esposa de Gutiérrez. de Estrada y otra de sus hijas, esposa de Vilarios, un estudio de una señora, y Manuel Gaviria, tesorero de M.ª Cristina II de España».
17. GRANDESSSO, *Op. cit.,* 2003.
18. Aún queda pendiente el estudio del fondo documental sobre el escultor, así como de la colección de yesos, en la llamada «Gipsoteca Tenerani», conservados en el Museo di Roma. Agradezco a la Directora del Museo Elisa Tittoni, y en particular a la Conservadora Patrizia Masini su ayuda en una primera aproximación que hicimos a este archivo, y confiemos que, en breve, concluya su ordenación y la posibilidad de estudiar los yesos.
19. La tumba con el busto de Natalia Komar Spada se encuentra en la llamada capilla de *Raimondo di Peñafort*. GRANDESSO, *Op. cit.,* 2003, p. 177 y lám.
20. GRANDESSO, S., y LEONE, F., *Sublime e pittoresco. Temi di figura e paese dal Neoclassico al Romantico: Milano, International Antiques and Modern Art Exhibition, 21-26 novembre 2006*, Roma: Galeria Virgilio, 2006, p. 63, retrato inédito, procedente del Château de Belle Église, Oise en Francia. Agradezco a los responsables de la Galería su amabilidad y la cesión de la imagen. RANDOLFI, R., «Pietro Tenerani e i monumenti Colonna-Lante in Santa Maria sopra Minerva: nuovi documenti», *Neoclassico*, 29 (2006), pp. 72-81.
21. GRANDESSO, *Op. cit.,* 1998, p. 98.
22. BONASEGALE, G., «Inventario di un ritrovamento: opere di Bertel Thorvaldsen, Pietro Tenerani, Francesco Ferraresi, Amleto Cataldi in Palazzo Braschi», *Bollettino dei Musei Comunali di Roma,* VII (1993), p. 96 y lam.
23. La bibliografía general se centra fundamentalmente en su actividad política, inmobiliaria y empresarial, y en su ascendente carrera de inversiones. Entre ellos FERNÁNDEZ BREMON, J., «Don José de Salamanca», *Ilustración Española y Americana*, (30 de enero de 1889), pp. 59-62; ROMANONES, C. de, *Salamanca, conquistador de riqueza, gran señor,* Madrid: Espasa-Calpe, 1931; MARTÍNEZ OLMEDILLA, A., *Don José de Salamanca: Semblanza anecdótica,* Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929; HERNÁNDEZ GIRBAL, F., *José de Salamanca, marqués de Salamanca. (El Montecristo español),* Madrid: Ed. Lira, 1963, 2.ª ed., 1992; TORRENTE FORTUÑO, J. A., *Salamanca, bolsista romántico*, Madrid, 1969; CALDERÓN, E., «El Marqués de Salamanca, el último millonario romántico», en *Historias de las grandes fortunas de España,* Madrid: Celeste, Cirene, 1992, pp. 191-222; RICO, E. G., *Yo, José de Salamanca, el «Gran bribón»*, Barcelona: Planeta, 1994.
24. En el Paseo de Recoletos, 10, actualmente sede de la Fundación B.B.V.A.; NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid: Instituto de Estudio Madrileños, 1973; NAVASCUÉS PALACIO, P., *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*, Madrid: El Viso, 1983; NAVASCUÉS PALACIO, P., «Palacios madrileños del ochocientos», en *Casa de América. Rehabilitación del Palacio de Linares*, Madrid: Electa, 1992, p. 23; *El Palacio del Marqués de Salamanca*, Madrid: Fundación Argentaria, Electa España, 1994.
25. MATILLA TASCÓN, A., «La Real Posesión de Vista Alegre, Residencia de la Reina M.ª Cristina y del Duque de Riansares», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX (1982), pp. 283 a 348; RIVAS RAMÍREZ, R. M., «Una Real Posesión poco conocida: Vista Alegre», *Reales Sitios*, 140 (1999), pp. 48-59; RODRÍGUEZ ROMERO, E.. *El Jardín Paisajista y las Quintas de Recreo de los Carabancheles: la Posesión de Vista Alegre*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000, pp. 190 y ss., que se corresponde con la Tesis Doctoral de la autora y donde se recoge toda la bibliografía de los diferentes aspectos de su vida.

    Revisados los documentos de compra en el Archivo General de Protocolos de Madrid (en adelante *A.G.P.M.)* Protocolo 26.374, pp. 116 y ss, y Protocolo 27.153 pp. 36 a 54 y 70 a 71, se describe la finca sin inventario, aunque es lógico que los bienes muebles de interés fueran retirados previamente por los Duques, por lo que no puede pensarse que ninguna obra artística de interés fuera incluida en la compra y pasara a manos del Marqués.
26. MARTÍNEZ OLMEDILLA, *Op. cit*., pp. 28 y 31, y 34 «se calcula que gastaba de diez a doce millones de reales al año, sin contar las pensiones, los donativos, las adquisiciones de muebles y objetos artísticos, y los despilfarros de su vida galantes».
27. *El Palacio,* 1994, p. 57: «No solo adquirió por compra una colección arqueológica, su casa en Roma y sus relaciones empresariales con Italia con motivo de la construcción de ferrocarriles en el Lazio, le permitieron «encontrar» otras muchas obras y objetos artísticos, así como también es verdad que financió excavaciones en Paestum».
28. BELTRÁN FORTES, J., «El Marqués de Salamanca (1811-1883) y su colección escultórica. Esculturas romanas procedentes de Paestum y Cales», en BELTRÁN, J., CACCIOTTI, B. y PALMA, B. (eds.), *Arqueología, Coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, 2006.

29. *Catálogo de la Galería de cuadros de la posesión de Vista-Alegre de propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca,* [S.l.: s.n., s.a.]. Su colección arqueológica sí ha sido investigada en detalle, hoy conservada en su mayoría en el Museo Arqueológico Nacional.
30. FERNÁNDEZ BREMON, *Op. cit.*, p. 62.
31. CESARE, R., *Roma e lo Stato del Papa. Dal ritorno di Pio IX al XX settembre, vol 1 (1850-1860) y vol. II (1860-1870),* Roma, Forzani, 1907, p. 210.
32. HERNÁNDEZ GIRBAL, *Op. cit.*, capitulo XXIX, «Fasto oriental y esplendor renacentista», p. 499.
33. NAVARRETE, J., *En los Montes de la Mancha [crónica de caza]: [El Drama de Valle Alegre]*, Madrid: Librería de Fernando Fe, 1879, cap. XII. El Drama es una pequeña obra teatral añadida a la edición princeps donde en el texto, se describe la posesión del Marqués de Salamanca. Esta obra ha sido editada por la Universidad Complutense de Madrid en 2006 dado el interés de la crónica de caza. Agradezco a Juan Ramón Sánchez del Peral la indicación sobre esta publicación.
34. LOPEZOSA APARICIO, C., *El Paseo del Prado de Madrid: arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005. Trata fundamentalmente la arquitectura.
35. *Archivo del Museo del Prado (en adelante A.M.P.)* Siglo XIX .Carpeta de Lazzerini. Escrito del Director General trasladando al Director del Museo del Prado el nombramiento del Ministro de Fomento de la Comisión valoradora».
36. *Federico de Madrazo. Epistolario*, Madrid: Museo del Prado, 1994, tomo I, carta n.º 417, p. 836.
37. No figura ni en la liquidación de los bienes de su esposa fallecida en 1866, *A.G.P.M.* Protocolo 29.015, fol. 267-440: *Ynventario, liquidación y partición de los bienes relictos por fallecimiento de la Excma. Sra. M.ª Petronila Livermoore, Marquesa de Salamanca, Condesa de los Llanos, y aprobación de estas operaciones, 14 de febrero de 1868,* ni en el reparto, *A.G.P.M.* Protocolo 27.774, fol. 2655- a 2772: *Escritura de subdivisión y adjudicación de varios bienes entre el Excmo. Sr. Duque de Salamanca y sus hijos los Sres. Don Fernando y Doña Josefa de Salamanca. 11 de septiembre de 1868.*
38. E-810, mármol. 2,34 x 1,25 x 0,64.
39. *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* (2.ª edición oficial), Madrid, 1899 (en adelante *Catálogo M.A.M.),* n.º 16, p. 83. *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno,* (2.ª edición oficial), Madrid, 1900 (en adelante *Catálogo M.A.M.*), n.º 18, p. 106: «Canova, D. Antonio. Venus y Marte. Grupo en mármol. Alto 2,10, ancho, 1,21 m.».
40. PAVANELLO, G., *L'opera completa del Canova,* Classici dell'arte Rizzoli, 1976, pp. 126-127: «Mancando in Spagna sculture autografe di Canova, le cui invenzioni erano peraltro conosciute anche attraverso copie in marmo di sue opere, di qualità discrecta, come quelle dell'Ebe, o di Marte e Venere (esposte al Cason del Buen Retiro)». Y de nuevo lo valoró como copia en PAVANELLO, G., «Antonio Canova peri I re di Spagna», *Arte Veneta,* 46 (1994), p. 72.
41. REYERO, C., *Canova,* Historia 16, 1996, pp. 116 y 120: «Marte y Venus [...] una réplica (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro) que todos los estudiosos consideran de taller».
42. En 2009 se ha realizado el estudio de caracterización e identificación de la procedencia del material, cuya conclusión confirma la procedencia del material de Massa-Carrara, estudio encargado al Equipo de Investigación Universitario *Arbotante* de la Universidad Zaragoza.
43. NAVARRETE, *Op. cit.,* p. 434: describe una visita a la Posesión «un gabinete que recibe la luz por una cúpula, bajo la cual hay un grupo de dos estatuas de Marte y de Venus, que es una maravilla, de Canova».
44. NAVASCUES, *Op. cit.*, 1983, p. 69. El grupo original de Canova, *Venus y Adonis*, se conserva en yeso de 1764 y mármol en La Grange (Ginebra), y muestra las dos divinidades en pie en actitud amorosa, en que Venus acaricia el rostro a Adonis y no cruza sus piernas.
45. Este grupo procedente de la colección del Marqués de Salamanca salió a subasta el 2 de diciembre de 2008 en Sotheby's Londres.
46. Hubo otras ventas antes y después de su muerte: la última, de su colección de pinturas en *Catalogue de tableaux anciens et modernes, provenant en partie de la galerie du Marquis de Salamanca: Vente Hôtel Drouot le 13 Mars 1914.*
47. *Archivo General de la Administración (en adelante A.G.A.)*, Caja 31/06792. 18 de julio de 1881. Expediente de adquisiciones de la Galeria Salamanca. Relación de obras que merecen estar en el Museo. Es copia. *A.M.P.* Siglo XIX. Escrito del Director General de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura: «vista la instancia de José de Salamanca, Marques de Salamanca solicitando se adquiera para el Museo de Pintura y Escultura la colección de estatuas y bustos en mármol de autores antiguos y modernos que existen en su posesión de Vista Alegre, y oído el informe emitido por la comisión nombrada efecto para examinar la importancia y el merito artístico de las mencionadas obras y hacer la tasación «del cual resulta que son dignas de ser adquiridas para el referido Museo que no se halla, por desgracia, a la altura que seria de desear su numero en relación con las riquezas que ostenta la Sección de Pintura [...] S.M. el Rey de conformidad con los propuestos por esa Dirección general ha tenido a bien disponer que se adquieran las estatuas de Marte y Venus de Canoba [sic…] tasada en cuarenta mil pesetas [...]. Madrid, 16 de Junio de 1881»**.**

48. *A.M.P.* Siglo XIX. Escrito de José Gragera 29 de junio de 1881 al Director del Museo comunicando que han ingresado en el Museo Nacional de Pintura y Escultura procedentes de Vista Alegre y de la propiedad del Señor Marques de Salamanca, por R.O. de 16 de junio de 1881, *Marte y Venus* de Canoba [sic]. *A.M.P*. *Inventario de Nuevas Adquisiciones*, Escultura: ''50 / Autor Dn/ N. de Canoba / un grupo en marmol, que representa: Venus y Marte».
49. *A.M.P.* Siglo XIX. Depósitos, Cuartel General: «porque al colocarlos en el recinto de este Palacio de Buenavista serán, quizá más admiradas, ya que el esplendido paraje se presta a ello y contribuye a realzarlo».
50. La respuesta del Director del Museo tiene una nota en el lateral, a mano, que indica «Inutilizada». Sí se depositaría, sin embargo, la obra de Tenerani.
51. BASSI, E., *La Gipsoteca di Possagno, Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. 222-224. VINCO DE SESSO, G.V., y MARTON, P., *Antonio Canova. Opere a Possagno e nel Veneto,* Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992: se refiere al yeso en la Gipsoteca.. Y también *Sculture calchi e modelli di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno,* Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed ednoantropologici del Veneto, 1992. *I gessi di Antonio Canova nella gipsoteca di Possagno*, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed ednoantropologici del Veneto,1999. CUNIAL, G., *La Gipsoteca Canoviana di Possagno*, Asolo, 2003. GUDERZO, M., «Venere e Marte», Antonio Canova, 1816, en *La Bella Italia. Arte e identità della città capitali,* a cura di A. Paolucci, Venaria Reale, Torino, 17 marzo - 11 settembre 2011, p. 368, ficha y bibliografía. En Possagno se conserva también un calco en yeso del original en mármol.
52. Agradezco al personal del equipo de Conservadores de Buckinham Palace su amable colaboración, tanto al Jefe de la Colección Jonathan Marsden, Deputy Surveyor of The Queen's Works of Art, como particularmente a Katheryn Jones y a David Oukey.
53. MISSIRINI, M., *Della vita di Antonio Canova. Libro quarto, catalogo cronologico delle opere*, Prato, 1824, p. 509, sólo cita en 1816 esta obra encargada por el Rey de Inglaterra; CICOGNARA, L., *Storia della scultura,* Prato, 1824, VII, p. 166; MEMES, J. S., *Memoirs of Antonio Canova: with a critical analysis of his works, and an historical view of modern Sculpture,* Edinburgh, 1825, p. 577: «1816. Venus and Mars, group of marble. In the posesion of his Britanic Majesty». D'ESTE, A., *Memorie di Antonio Canova: 1864*, (reedición a cura di Paolo Mariuz, Bassano del Grappa), 1999, pp.338-339; MAZZOCCA, F., *Canova e il neoclassicismo: Berthel Thorvaldsen, Lorenzo Bartolini, Carlo Finelli, Pomepo Marchesi, Pietro Tenerani, Hiram Powers, Innocenzo Fraccaroli, Giovanni Maria Benzoni*, Firenze: E-ducation.it, 2008, pp. 24-25. ROBINSON, J. M., *Buckinham Palace. The oficial illustrated history*, Royal Collection Publications, 1999, p. 57, y reimpresa en 2009, p. 61 y lám. «Capítulo II. George IV's reconstruction of the palace […] Mars and Venus. 1818. This was commissioned from the artist by the Prince Regent for the Conservatory at Carlton House and now stands at the foot of the Ministers staircase at Buckinham Palace, where it forms an arresting sight at the north end of the Marble Hall». Y tamibién en PARSONS, T., *100 treasures of Buckinham Palace,* Royal Collection Publications, 2000, ed. revisada en 2008, p. 196 y lám. «The Ministers» staircase Mars and Venus, c. 1815-17". El texto recuerda como la pieza fue hecha de un solo bloque tras la visita de Canova a Londres en 1815 y como Jorge IV, entonces Príncipe Regente se lo encargó. MARSDEN, J., *Buckinham Palace: Guía oficial de recuerdo*, London: Royal Collections Publications, 2009, p. 89 y lám «La escalera de Ministros. Escultura. Antonio Canova. Marte y Venus, hacia 1815-1817».
54. HUFSCHMIDT, T., *I Tadolini: Adamo, Scipione, Giulio, Enrico: quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli 19. e 20*, Roma: Gruppo dei Romanisti, 1996, p. 193: «Opere del Canova completate da Adamo Tadolini [...] Venere che carezza Marte (1816), ubicazione, Inghilterra».
55. TEOTOCHI ALBRIZZI, I., *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Pisa, 1822, t. I- II, reedición a cura di Manlio Pastore Stocchi y Gianni Venturi, Bassano di Grappa, 2003, pp.39-42 y lam. «Venere e Marte. Gruppo in marmo». El modelo llega a lugares recónditos del mundo: existe otra version de tamaño mitad del original, de finales del siglo XIX en el Museo Salar Jung de Orissa, uno de los estados de la India. GOUD, B. K., «Canova: the first exponent of neo-classic era: a peep into the imitations of Canova's works in Salar Jung Museum», *OHRJ,* vol. XLVII, n.º 2, <http://orissagov.nic.in/e-magazine/Journal/Journal2/pdf/ohrj-02.pdf>: «Some of the Italian sculptures in copied versions of the famous thematic works of Canova have been preserved in Salar Jung Museum, which have been acquired by the Salar Jung III, Nawab Mir Yousuf Ali Khan (AD. 1889-1949)... The names of sculptors of all the imitations of the original works are unknown... *Venus and Mars* (M. N.º 161-XL V), Marble copy, Height: 106.0 cm. ... This sculpture is the copy of original marble, now in Buckingham Palace, London», pp. 7 y 9.
56. En <http://www.museocanova.it> : respuesta de *Giancarlo Curial* sobre este grupo *el* 29 de mayo de 2006.
57. La literatura canoviana quizá ha incidido menos en su obra. HONOUR, H., *Neoclassicismo,* Torino: Einaudi Ed, 980; HUBERT, G., *La Sculpture dans l´Italie Napoléonienne*, Paris: Boccard, 1964, y HUFSCHMIDT, *Op. cit.*
58. *Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini, pubblicati dal nipote Giulio,* Roma, 1900, pp. 63 y 66: cita la descripción que hizo Antono d'Este, pp. 331-339.
59. *A.G.A.* Caja 31/06792. 18 de julio de 1881.

60. *Ibíd.*, p. 158.
61. TEOTOCHI ALBRIZZI, I., *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, t. I- II, Pisa, 1822, reedición a cura di Manlio Pastore Stocchi y Gianni Venturi, Bassano di Grappa, 2003, p. 38, lam. 52 «Venere e Marte. Gruppo in marmo».
62. *The works of Antonio Canova, in sculpture and modelling: engraved in outline by Henry Moses, with descriptions by the Countess Albrizzi, and a biographical memoir by Count Cicognara*, Volumen 1, London, 1849.
63. E-944, 95 x 1,48 x 59 cm. Quiero dejar constancia de la labor de conservación realizada por Ana Pernia en el Cuartel General del Ejército, quien logró su localización tras años en los que se había perdido el rastro de su paradero, y colaboró en la gestión su restauración debido al deficiente estado de conservación.
64. Como se ha indicado en la nota 18, el Archivo del escultor Tenerani se encuentra en la actualidad en el Museo de Roma, aunque todavía no es posible su consulta. En la revisión de todas las publicaciones y en un muestreo realizado en el Archivo junto con la Conservadora Patrizia Masini, desafortunadamente no se han podido ampliar datos.
65. RAGGI, O., *Opere di scultura di Pietro Tenerani. Raccolta nella Galleria del Palazzo Tenerani in Via Nazionale n.º 359,* Roma, 1875, p. 21: «Amore che toglie una spina di un piede di Venere: gruppo grande quanto il vivo, scolpito per il principe Esterhasy, replicato pel duca di Devonshire, pel Re di Virtemberga, per l'Imperatore Nicolò delle Russie e per Salamanca (1822)»; RAGGI, O., *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani, del suo tempo e della sua scuola nella scultura*, Firenze: Successori Le Monnier, 1880, capt. VII, pp. 94-98, y lam. «1822 [...] Venere [...] grande quanto naturale [...] verso un vispo e vezzoso Amorino con ali, che le stá á piedi, ache'esso tutto nudo [...] Amore intanto che rivolge a lei la testa e lo sguardo sorridente, colla destra mano ne toglia la spina che caminando su quelle rose le si era conficcata nel piede [...] Questa Venere nuda, ma casta, pudica come quella di Gnido scolpita da Prassitele [...] venne commessa dall'Esterhasy e replicata pel duca di Devonshire, pel re di Wirtemberga, per l'imperatore Niccolò delle Russie e pel banchiere Salamanca»; *Gli marmi degli zar. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Petergof,* Milano, 1996, pp. 33 y 167 y lam.: siguiendo a Raggi menciona cuatro ejemplares, uno de los cuales «per un banchiere di Salamanca». Al no conocer esta obra, los autores piensan que es de la ciudad de Salamanca.
66. GRANDESSO, *Op. cit.,* 2003, pp. 61-63, 253 y lam.: «Venere giacente nel'atto di porgere il piede punto da una rosa a Cupido affinché le tolga la spina [...]. Anche in questo caso Tenerani trovaba i suoi modelli nell'opera del maestro [...]. La fortuna letteraria del gruppo di Tenerani naturalmente doveva privilegiare il confronto con i potragonisti della statuaria contemporanea [...] e il banchiere Salamanca (Madrid, Museo d'Arte Moderna)».
67. NAVARRETE, *Op. cit*., p. 435: describe una visita a la Posesión «Salón Principal, de diez y seis varas de largo por ocho de ancho, con las paredes recargadas de molduras doradas, y por mueblaje consolas y sillones dorados también […] cuadros de Murillo y Rivera, y un grupo encantador de mármol que representa un Cupìdillo arrancando una espina del pié de una Venus sentada, apartando ella al niño dulcemente ¡Que ropas! ¡que brazos! ¡que manos! ¡que rostro! ¡que garganta! ¡que elegancia! ¡que corrección! ¡que gallardía! ¡que morbidez! Esta dicen que fue la última obra de Tenerani».
68. *A.G.A.* Caja 31/06792. 18 de julio de 1881. Propuesta de compra del Marques de Salamanca. Relación de obras que merecen estar en el Museo: «Teneari, Venus y Cupido 20.000 pts, y Psiquis 22.500 pts.». *A.M.P. Inventario de Nuevas Adquisiciones (Escultura:* "54. /Autor Dn/ N. Tenerani / Un Grupo en marmol qe representa / Venus y Cupido». Y "56. Autor Tenerani / Un Grupo en marmol que representa / rep Venus y Cupido (sic) / Autor Dn. N. /». El inventario hace referencia a dos obras similares, lo que parece un error posiblemente derivado de que en la oferta de compra se mencionan dos obras (*Venus y Cupido* y *Psique*), aunque finalmente solo se adquirió la que nos ocupa.
69. *Catálogo M.A.M.* 1899, n.º 62. *Catálogo M.A.M.* 1900. n.º 71, p. 116. Tenerani, Pietro. Venus y Cupido (Grupo en mármol)».
70. También se aprecia en una foto del *Archivo fotográfico de la CAM*. Foto de la sala del MAM de 1917 con el grupo de Tenerani en primer término (foto de Coro Morales de Asua).
71. *A.M.P*. Siglo XIX. Carpeta del escultor Figueras. Escrito al Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes: «Examinada por la Junta del Patronato en sesión de 20 del actual, una comunicación del Subsecretario de la Guerra en solicitud de que se conceden, para adorno de los jardines del Ministerio, cinco obras escultóricas en mármol del fondo de este Museo, acordándose en principio acceder a la demanda, determinando que el Director del Museo de acuerdo con el Subsecretario de la Guerra designara las que hubieran de ser objeto de la concesión. Cumplido el trámite, se proponen que sean concedidas en condición de depósito y con las formalidades legales las que a continuación se expresan […] Tenerani, Pietro. «Venus y Cupido» […], Madrid, 23 de mayo de 1924".
72. Bibliografía sobre el resto de las versiones se puede consultar en la bibliografía citada en la nota 9. *Giornale* 1823, p. 415. No cita el ejemplar de Madrid. *Memorie*, 1825, p. 250. SELVATICO, s.a. p. 142. C.S., 1857; en este año sólo se mencionan tres copias, Devonshire, boceto del Museo de Roma y Rey de Virtemberga; CENNI, 1869, p. 8; ANGELINI, 1874, p. 6: lo mismo que el libro de 1857; GALLERI, 1998, p. 149. Carta del 21 de octubre de 1818.

«Ieri il principe Estrahazi [sic] m'a ordinato um gruppo grandezza naturale di Venere e Amore, che principerò tosto il modello: il bozzetto è stato approvato e premiato»; CAMPORI, 1873, cita el encargo en 1823, 1993, p. 104.

73. Agradezco muy especialmente al Conservador de Chatsworth House, Charles Noble su colaboración, ayuda y orientaciones, así como el acceso y consulta de las publicaciones internas o de trabajo de la Institución. *Archivo de Chatsworth House*. Correspondencia privada *6th Duke's sculpture Account Book*, fol. 159, carta de Pietro Tenerani de 24 de diciembre de 1822, firmado en Roma, indicando que ha recibido 1000 scudi, que es la mitad del precio acordado por Venus y Cupido. [Richard Westmacott], *Catalogue [of] Marbles, Bronzes, and Fragments, at Chatsworth,* London, 1838, «Statues, n.º 23, Tanerani [sic] A group. Cupid taking a thorn out of the foot of Venus. A slab of oriental porphery (24) is inserted in the pedestal».[The 6th Duke of Devonshire], *Handbook of Chatsworth and Hardwick*, London, Privately Printed, 1845, p. 90. «Pietro Tenerani, pupil of Thorwaldsen, made me the wounded Venus: he had already finished one for Prince Nicolas Esterhazy. He has become very distinguished, and was for many years the finisher of Thorwaldsen's works».
74. Inv. N H.sk.109. 103 x 145 cm, muy similares a las de la obra del Prado *Gli marmi,* 1996, p. 33; ANDROSOV, S., «Las estatuas de Nicolas I», *FMR*, 13 (2006), pp. 43, 54 y 55, *Venus y Amor* que le extrae una espina del pie. 1848. Grupo marmóreo, 1,03 x 1,45 m. Museo del Hermitage. En la torsión del cuerpo encuentra resabios de las esculturas de Giambologna, y considera a Tenerani el escultor más notable de su generación, y este fue el único encargo de Nicolas I al escultor. MAZZOCCA, *Op., cit*., 2008, p. 268-269; KARCEVA, E., «Gli acquisti di scultura moderna della corte imperiale rusa nella primera metà del XIX secolo», en *Canova alla Corte degli Zar. Capolavori dall'Ermitage di San Pietroburgo*, a cura di Sergej Androsov y Fernando Mazzocca, catalogo de la exposicion, Palazzo Reale, Milano, 23 febrero-2 junio 2008, p. 17. Agradezco al profesor Androsov su valiosa colaboración.
75. GRADESSO, *Op. cit*., 2003, pp. 58-63; GRANDESSO, *Op. cit*., 2007, p. 107.
76. GRANDESSO, *Op. cit.*, 1996, p. 253; *Royal Treasures. A Golden Jubilee Celebration*, London, 2002. Existe una segunda versión sin el niño en la National Gallery of Art, y cuyo influjo a lo largo de todo el siglo XIX ha sido analizado en profundidad por GRANDESSO, *Op. cit*., 2007, pp. 90-121 y 220-222.
77. D-5382. 27,5 x 21 cm. Legado por el pintor, junto con un conjunto de retratos de compañeros del momento, en 1895. *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894): catálogo de la exposición realizada bajo la Dirección científica de José Luis Díez,* Madrid: Museo del Prado, 1994, p. 398, n.º 131.
78. E-935. 156,6 x 0,62 m. Firmado en la parte posterior: « SCIPIO TADOLINI SCULP R 1862».
79. HUFSCHMIDT, *Op. cit.*; AZCUE, *Op. cit*., 2008, pp. 112-120.
80. HUFSCHMIDT, *Op. cit.*; PANZETTA, A., *Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell' ottocento e del primo novecento : da Antonio Canova Ad Arturo Martini,* Torino: Da Adarte, 2003, vol. 2, p. 920.
81. PESCI, Ugo, *I primi anni di Roma capitale (1870-1878),* Firenze, 1907, p.425.
82. NAVARRETE, *Op. cit*., 1879, p. 434: describe una visita a esta Posesión en las afueras de Madrid, «otro salón […] con una estatua de Scipo Tadolini, que reprsenta una Esclava».
83. *A.G.A.* Caja 31/06792. Ministerio de Fomento. Dirección General de Instrucción Pública. Negociado de Bellas Artes. Expediente de adquisiciones de la galeria Salamanca. 18 de julio de 1881. Copia. Propuesta de compra del Marques de Salamanca. Relación de obras que merecen estar en el Museo. Obras consideradas en un segundo grupo, que pueden utilizarse para adornar estancias y no sirven para el estudio: «Tadolini, hijo. Esclava, 10.000 pts.». *Madrid en sus Diarios*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971, vol. IV, 1876-1890, p. 348: «1884, 27 de abril. «Almoneda en el Palacio de Vista Alegre, que fue del Marqués de Salamanca, de objetos de arte».
84. *A.M.P. Siglo XIX*. Escrito del Director General de Instrucción Publica del Ministerio de Fomento al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura: «Vista la instancia de José de Salamanca, Marques de Salamanca solicitando se adquiera para el Museo de Pintura y Escultura la colección de estatuas y bustos en mármol de autores antiguos y modernos que existen en su posesión de Vista Alegre [...]. SM el Rey de conformidad con los propuestos por esa Dirección general ha tenido a bien disponer que se adquieran las estatuas de [...] la Esclava de Tadolini [...] tasada en diez mil pesetas [...]. Madrid, 16 de Junio de 1881». *Inventario de las esculturas adquiridas desde el mes de abril de 1856 [...]1896*: ''51 /Autor Dn N. Tadolini / Una escultura en marmol que representa / D.ª Maria Pacheco de Padilla (tachado) / La esclava".
85. *Catálogo M.A.M.,* 1899, n 60, p. 90; *Catálogo M.A.M.*, 1900. n.º 71, p. 11.
86. PAREJA, E., *Museo de Bellas Artes, Escultura,* Sevilla, 1991, p. 180: la cita como deposito del Museo Español de Arte Contemporáneo; *Boletín Museo del Prado*, XI, n.º 29 (1990), con la foto errada, y n.º XX, n.º 38 (2002), p. 166; BÉNÉZIT, E., *Dictionnarie critique et documentaire des peintres, sculpteurs dessinateurs et graveurs*, nouvelle éd, Gründ, 1999, t. 13, p. 427, «Musées-Madrid-L'esclave»; REYERO, C., *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX*. *Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna: 1856-1906*, Madrid: Fundación Capa, 2002: erróneamente se reproduce una escultura de la Plaza de la Reina Regente en San Sebastián que no se corresponde

con esta obra; REYERO, C., *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y Paris, 1850-1900*, Madrid: Universidad Autónoma, 2004, p. 26: la recoge como de 1868.

87. HUFSCHMIDT, *Op. cit.*, p. 200-201: «La scultura della Schiava greca venne replicata per ben quaranta volte»; cita entre los ejemplares localizados, tres subastados en Sotheby's en 1990, en Christie's en 1991, junto con el ejemplar del Museo de Glasgow, y vendidas varias en el mercado en los últimos años.
88. Es posible que alguna sea el mismo ejemplar vendido en varias ocasiones a lo largo de los años. Se puede señalar por ejemplo *Figure of Oriental slave by tree stump, wearing turban and loosly drapped robe*, en Sothebys Londres el 22 de junio de 1990, de 1871, altura del natural, lote 70; *Figure Of Greek Slave Girl, Lightly Clad, Leaning Against Draped Tree Trunk* datado en 1873, de 60 cm. alto, en Christie's Londres el 4 de junio de 1991, lote 210 como obra decorativa de jardin. *Slave girl*, de 1882, 74 cm. de alto, en la sala Butterfields de Los Ángeles el 17 de septiembre de 1996 lote 4335. Otra versión subastada el 21 de abril de 2007 en Stair Galleries. Y de nuevo una *Greek slave e*n Sotheby's Nueva York el 23 de octubre de 2008, lote 97, de 2,14 m.
89. RICHARD, P. W., *Hiram Powers. Vermont Sculptor, 1805-1873: catalogue of Works*, Usa, 1991, vol. II, pp. 157-171.
90. Agradezco especialmente a Luisa Passeggia sus orientaciones sobre este artista que la investigadora ha estudiado, y está trabajando sobre el archivo familiar. Vid. PASSEGGIA, L., *Il gesso e la memoria. Il laboratorio Lazzerini 1812-1942*, Carrara: Gipsoteca della Scuola del marmo «Pietro Tacca», 1997. PASSEGGIA, Luisa, «On the trail of the industry of art: danish sculpture and the Lazzerini workshop at Carrara between the eighteenth and nineteenth century», *Analecta Romana*, vol. 27, (Instituti Danici, 1999); PASSEGGIA, Luisa, «The marble trade. The Lazzerini workshop and the arts, crafts and entrepreneurs of Carrara in early 19th century», en *The lustrous trade: material culture and the history of sculpture in England and Italy c 1700-c.1860 (*ed. por C. M. Sicca y A. Yarrington), London: Leicester University Press, 2000, pp. 156-173; *Carrara e il mercato della scultura: arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*, Carrara: Fondazione Cassa di risparmio di Carrara, 2005-2007, primer volumen a cargo de Luisa Passeggia y segundo a cargo de Sandra Berresford. El apellido, en origen Lazzarini, perteneciente a una saga de escultores, parece que por un error «anagrafico» a partir de 1831 se convirtió en Lazzerini.
91. E-574, 1,40 x 55 x 54, firmado en el lateral izquierdo: «PRE. GE. LAZZERINI DI CARRARA 1863», en la parte posterior de la base. (PRE hace referencia a Professore). *A.M.P.* Siglo XIX. Expediente de P.G. Lazzerini, «La inocencia o Coquetería».
92. *A.G.A.* Caja 31/06792. 18 de julio de 1881. Propuesta de compra del Marques de Salamanca. Relación de obras que merecen estar en el Museo consideradas en un segundo grupo, que pueden utilizarse para adornar estancias y no sirven para el estudio: «Lazzerini, Inocencia. 2000 pts.».
93. Catalogo *M.A.M.* 1889, n.º 31, p.88; Catalogo *M.A.M.* 1900, n.º 36, p. 109,»n.º 36. Lazzarini, P.G. natural de Carrara, Italia. Coquetaria (Estatua en mármol)».
94. *Boletín Museo del Prado,* XI, n.º 29 (1990), p. 89. Depósitos «Pietro Lazzerini (1842-¿). La coquetería. Mármol, 1,40 x 0,52. Firmado y fechado. En buen estado»; BENEZIT, *Op. cit.*, p. 499: «Lazzarini, Pietro. La Galerie moderne de Madrid conserve de lui un marbre. Coquetterie»; PANZETTA, *Op. cit.*, p. 515; «Lazzarini o Lazzerini, Pietro [...]. Espone alla Promotrice di Belle Arti di Torino dal 1880, (L'innocenza)»; REYERO, *Op. cit.*, 2004, p. 37: «También es destacable, aunque sea mas bien decorativa, la titulada *Coquetería*, firmada en 1863 por Giuseppe Lazzarini (Carrara 1831-95) que perteneció al marques de Salamanca y fue adquirida por el Museo del Prado (Reyero, 2002, p. 242)».
95. Sala de Subastas Bonhams, New Bond Street, Londres, 22 de abril de 2009, lote 125.
96. Nacido en Massa, 1815-1894: BERRESFORD, S., *Carrara e il mercato della scultura II,* Carrara, 2007, p. 167, colección privada.
97. CESARE, *Op. cit.*, p. 211.
98. MAZZOCCA, F., «Mercato dell'arte e collezionismo in Italia nell'età necolassica», en *Ottocento italiano. Opere e mercato di pittori e scultori* (a cura di Maurizio Agnellini), Fenice, 2000, p.55.
99. *La Ilustración Española y Americana*, XXV (8 de julio de 1883).
100. La generosidad de la donante incluyó, por ejemplo, la donación de un millar de piezas de cerámica que también legó al Museo Arqueológico Nacional, hoy en el Museo de América de Madrid.
101. E-831, 86 x 1,28 x 66 m. Firmado: «ANIO. TANTARDINI FECE/ MILANO 1865». Lleva unas iniciales entrelazadas en un lateral de la cuna ¿M S?
102. *A.M.P.* Siglo XIX. Libro de entradas y salidas.»Expediente de legación de un grupo en mármol que representa dos niñas recostadas en una cuna hecho a este Museo por disposición testamentaria de la Sra. D. Maria Josefa de la Cerda y Palafox, Condesa viuda de Oñate». Y comunicado de la Dirección General de Instrucción Publica al Director del Museo el 7 de agosto de 1884. *Ynventario de nuevas adquisiciones*, «76. Antonio Fantardini [sic]. Un grupo en mármol que representa Dos niñas recostadas en una cuna». *Catálogo M.A.M.,* 1899, p. 93, n.º 93. *Catálogo M.A.M.*, 1900, p. 115, n.º 72, «Dos niñas».

103. *Catalogo de la Exposición General de Bellas Artes de1878,* Madrid, 1878, p. 94, n.º 448; REYERO, *Op. cit*., 2002, p. 333: ficha técnica, indica, seguramente por un error tipográfico, que es la Exposición de 1871.
104. *La Ilustración Española y Americana*, 15 de febrero de 1878, p. 118: no conocemos su paradero; las otras obras en mármol que presentó en 1878 fueron «La salida del baño, La desilusión, El primer dolor, La prometida y la viuda». VILLAMIL, M. P., «Exposición Nacional de Bellas Artes. Escultura. Tantardini», *El siglo futuro,* jueves 18 de marzo de 1878, p. 1.
105. *A.G.A.* caja 31/ 6791 Ministerio de Fomento. Dirección General de Instrucción Pública. Negociado de Bellas Artes. Legado de la viuda de Oñalte tramitado por el duque de de Nájera, conde Treviño, su albacea. Legado de Tantardini, 1865, grupo «que representa a sus dos hijas pequeñas recostadas en una cuna «. No se vuelve a mencionar así en ninguna documentación.
106. *Gaceta de Madrid*, 13 de agosto de 1884: se cita como obra esculpida en Milán en 1863, «y que se destine al Museo Nacional de Pintura y Escultura el legado que la misma ha hecho de un grupo de mármol blanco, esculpido en Milán en el año 1863 por el escultor D. Antonio Fantardini [sic], que representa dos niñas en una cuna»; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* , Madrid, 1869, reimpresión de 1975, p. 656: cita un grupo de *Los huérfanos* sin especificar; *Enciclopedia italiana*, 1950, p. 240 y lam.; VICARIO, V., *Gli scultori italiani : dal neoclasicismo al liberty* , Lodi (Italia): Pomerio, 1994, p. 1021: «Tantardini. il gruppo «I due fanciulli» al Museo di Madrid»; *Boletín Museo del Prado* XVII, n.º 35 (1999), p. 170; BÉNÉZIT, *Op. cit.*, p. 46: «Le Musée de Madrid conserve de lui *Deux enfants»;* REYERO, *Op. cit.*, 2002, p. 333 y lám.: lo titula «Los Huérfanos»; PANZETTA, *Op. cit*., 2003, p.902 (no cita esta obra). REYERO, *Op. cit.*, 2004, p. 37; *Enciclopedia*, 2006, p. 2055, ficha de Alberto Pancorbo.
107. 1,23 x 1,24. Firmada, subastada en «Sotheby's, Londres», el 28 de junio de 2007, lote 17. Seguramente la misma que hoy se encuentra en la galería Jan's & Company French Antiques de Los Ángeles.
108. POTTS, A., *Sir Francis Chantrey, 1781-1841, Sculptor of the Great*, London: National Portrait Gallery, 1980; BINFIELD, C., *Sir Francis Chantrey: Sculptor to an Age, 1781-1841*, University of Sheffield, 1981.
109. Metropolitan Museum, Nueva York, 43,2 x 124,5 x 85,1 cm., Bequest of Hamilton Fish, 1894 (94.9.4).
110. MUNCK, Jens P., *Catalogue danish sculptors 1694-1889. Ny Carlsberg Glyptotek,* Kobenhavn, 1995, p. 98. Vid. también el folleto de la exposición, *Sleep in Sculpture - Babies from the Bowes,* Henry Moore Intitute, Leeds, 3 april - 27th July 1996.
111. RODRÍGUEZ R. DE LA ESCALERA, E., *Los salones de Madrid,* 1878, capítulo dedicado al Palacio de la Duquesa Viuda de Bailén, pp. 25-32; NAVASCUÉS, *Op. cit*. 1973, pp. 133-134: ya se incluye una reseña de su lujo y un grabado del exterior en la *Ilustración española y americana*, 10 de abril de 1870, p. 118, y en la *Ilustración de Madrid*, 27 de mayo de 1870, p. 3, con una descripción en cada caso sobre el «recientemente construido palacio».
112. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero»*, Madrid, 1876, p. 724.
113. Grabados de diversos aspectos del Palacio publicados en varias ocasiones, por ejemplo, en *la Ilustración española y americana,* 15 de julio de 1872, p. 204, y en la misma publicación de 15 de mayo de1876, pp. 316-17 y 324-26, con motivo de una invitación a su palacio al Duque de Gales. O en bibliografía como RODRÍGUEZ, *Op. cit.,* 1878, p. 28: «Ha habido fiestas celebres en el palacio de Portugalete: nuestros Soberanos le han honrado con su presencia, y en aquel salón esplendido han bailado el Príncipe de Gales y otros augustos personajes».
114. *La Ilustración Española y Americana*, 8 de marzo de 1886, p. 158.
115. Manuscrito del *Inventario, tasación liquidación y adjudicación de los bienes comprendidos en la testamentaria del Excmo. Sr. Don Eduardo Carondelet y Donado, Duque de Bailén, Marqués de Portugalete*, otorgada ante D. José García Lastra, Madrid. 30 de diciembre de 1882.
116. P. 2.321.382, entre los «Cuadros, estatuas y otros objetos de arte, existentes en la Casa-Palacio de Madrid». Se mencionan de nuevo en la p. 2.321.360 que esas estatuas citadas con el n.º 30 y valoradas en 19.900 pts. se incluyen en los bienes adjudicados a la Duquesa viuda de Bailén. Reseñas generales en NAVASCUÉS, *Op. cit.,* 1992, p. 25.
117. Agradezco la amable colaboración y facilidades de todo el personal del Instituto Nacional de Gestión Sanitaria (INGESA), en la calle Alcalá 56 de Madrid, en especial por su colaboración a María Jesús Amez y Javier Ferreiro.
118. CONCONI FEDRIGOLLI, A., *Giovanni Battista Lombardi (1822 - 1880),* Grafo, 2006.
119. PESCI, *Op. cit.,* p. 430.
120. BERRESFORD, S., *Italian Memorial Sculpture 1820-1940. A legacy of Love*, London: Frances Lincon, 2004, p. 47.
121. Firmada en la parte posterior del tronco «Gta Lombardi / f. Roma / 1868». Estado de conservación bueno. Prácticamente todas las extremidades adheridas, algunas necesitan restauración.
122. Grabado en «Dublin International Exhibition», *The Illustrated London News*, 1865.
123. C. G. Sloan & Company: North Bethesda, el 13.de diciembre de 1992, Lote 30697, y de nuevo el 7 de Febrero de 1993, Lote 2597. 53,3 x 47 cm.
124. 22 de abril de 2009, lote 122, «A life size green patinated bronze group of a goat and kid».

125. Firmado en la base «Gta Lombardi /. Roma 1868».
126. En C. G. Sloan & Company, North Bethesda, 13.de diciembre de 1992, lote 30697, y de nuevo en la misma sala el 7 de Febrero de 1993, lote 2597, datada en 1869.
127. Firmados ambos en la parte posterior «LEOPOLDO ANSIGLIONI / ROMA 1869». El Cupido tiene n.º inv. 12444, y la Niña n.º inv. 12438.
128. En la Accademia di Belle Arti. RAGGI, 1880.
129. O como las versiones en yeso que se encuentran en Ravena, Gipsoteca de la Academia de Bellas Artes. Vid. la ficha de catálogo con la bibliografía de ambos *Genios* en CONSTANZI, C., MASSA, M., y PAPETTI, S., *Il tempo del bello. Leopardi e il neoclassicismo tra le Marche e Roma*, Venezia, 1998, fichas n.º 94 y 95.
130. Se conserva en el Museo de la Accademia de Florencia, inventario Scult, n. 1237.
131. AZCUE, *Op. cit*., 2008; AZCUE BREA, L., «Una aproximación a la Colección de escultura del Palacio de Liria», en *La Colección de la Casa de Alba: Catálogo de la Exposición, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Inaugurada el 15 octubre 2009*, pp. 120-121.
132. E-76, 0,98 x 0,57 x 0,40 m. Firmado en la parte posterior «Proffe Rossi Alessdro». PITA, *Op. cit*., 1959, p. 63; AZCUE, *Op. cit*., 2009. En los últimos años se está profundizando en la historia de sus padres y de él mismo, en muestras como *La pourpre et l'exil*. *L'aiglon (1811-1832) et le Prince impérial (1856-1879): Catalogo de la exposición, Château de Compiègne, 25 novembre -2004 – mars 2005*.
133. VICARIO, *Op. cit*., 1994, vol. II, p. 910; PANZETTA, *Op. cit*., 2003, p. 193.
134. *Archivo Duquesa de Alba,* Expediente Rossi. La Directora de los Museos de Niza certificó que era propiedad de los Alba por legado testamentario, y la obra fue remitida al Palacio de Dueñas el 21 de mayo de 1952.
135. OSSORIO, *Op. cit*., 1975, p. 484-485; *Dizionario degli artista italiani in Spagna,* Madrid: Instituto Italiano de Cultura, 1997, p. 180-81: citado con dos ces, no menciona la localización de esta obra.
136. E-573. 1,15 x 0,65 x 0,57.
137. CAYUELA FERNÁNDEZ, J. G., y BAHAMONDE MAGRO, A., «Trasvase de capitales antillanos y estrategias inversoras. La fortuna del Marqués de Manzanedo (1823-1882)», *Revista internacional de sociología*, 1 (1987), pp. 125-148; PORTELL DE PASAMONTE, R., «Don Juan Manuel Manzanedo y González, I Duque de Santoña, I Marqués de Manzanedo», *Monted Bucidero*, 1 (2004) , pp. 87-102.
138. Agradezco a Emilio González Cartea y en particular a Rebeca Cosmes, así como a Luisa M.ª Gutiérrez las facilidades para acceder al edificio propiedad de la Cámara de Comercio, cerrado por obras en la actualidad. CAPELLA, M., *La Casa Palacio de la Cámara de la Industria de Madrid (Antigua mansión de los Duques de Santoña). Sus antecedentes históricos y su valor actual,* Madrid, 194, p. 57: «En el centro de la meseta de esta escalera, en hornacina especial, figura un soberbio grupo escultórico en mármol blanco de Carrara». No figura nada sobre los trabajos de Nicoli en *La cámara de Comercio e Industria de Madrid 1887-1987: Historia de una Institución Centenaria*, Madrid. En el pedestal se lee: «ORIGINAL DEL PROFESOR CARLOS NICOLI PREMIADO EN FLORENCIA EL 24 DE MAYO DE 1873».
139. Firmado en el lateral derecho «Carlo Nicoli / Carrara / 1875». MICHELI, M., MELLINI, G. L., y BERTOZZI, M., *Scultura a Carrara. Ottocento*, Bergamo: Cassa di Risparmio di Carrara, 1993, p. 273: «L'angelo sorveglatore o che «difende l'Innocenza», secondo saggio spedito nel 1870, incontrò invece un parere negativo nella giuria, [exposizione di Firenze] per alcune sproporzioni tra torso e gambe e per la non felice imitazione del verso. Tuttavia la stessa commisione, che esaminó la traduzione in marmo nel 1876, espresse molti consensi sull'opera, che del resto incontrò in favore del Re Alfonso di Spagna, e procurò al Nicoli la croce di cavaliere dell'Ordine di Carlo III nel 1877. Il gruppo era stato eseguito per commissione del Duca di Santona, ma si dice ripetutamente replicato ed acquisto dal Ministero della Pubblica istruzione a Madrid». *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII,* Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1986, pp. 130-135. Palacio de Manzanedo o Santoña, obras de Nicoli en escalera de gala y salón japonés.
140. TORBADO, J., *La Casa Palacio de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid: sus antecedentes históricos, su valor artístico actual: refundición y revisión actualizada de las obras de Miguel Capella, Tomás Borrás y Virginia Tovar Martín,* Madrid: Cámara Oficial de Comercio e Industria, 1997. En 1933 el edificio fue adquirido por Casimiro Mahou para la Cámara de Industria de Madrid.
141. *Catálogo*, 1878, p. 91, n.º 478. *La Ilustración Española y Americana,* 15 de febrero de 1878, p.118. *El Imparcial*, 18 de marzo de 1878.
142. *Enciclopedia del Museo del Prado,* Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pp. 1624-25, ficha de Nicoli por Alberto Pancorbo.
143. Ver bibliografía de la nota 90. BERRESFORD, *Op. cit.* p. 167 y lám.
144. *A.M.P.* caja 106, leg. 13-1, exp. 38. Expediente de «adquisición de la estatua de mármol original de Carlos Nicoli «La Inocencia», 27 de mayo de 1878". Comunicación de la Dirección General de Instrucción Pública al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura para que se haga cargo de ella, 14 de mayo de 1878, donde ingresó

con el n.º 46 el 28 de mayo de 1878. *A.M.P. Inventario de Nuevas Adquisiciones, Escultura*. "46 / Autor Dn/ Carlos Nicoli / Estatua en marmol La Inocencia».

145. Reproducido en LAURENT, J. et Cie. *L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Artistes modernes.* A, 11». «Lám. «C. Nicoly. n.º 1779. La inocencia (estatua en mármol) premio de 2.ª clase. Exposición de 1878».
146. Catálogo *M.A.M*., 1899, n.º 42. Catálogo *M.A M*., 1900. n.º 51.
147. ORIHUELA, M.s, *Boletín Museo del Prado* XI, n.º 29 (1990), Prado Disperso, p. 89. Ficha de inventario del Museo de San Telmo, n.º inv. P 1208. Fue restaurada en 1993 en el Museo de San Telmo; VICARIO, *Op. cit*., 1994, vol. II p. 749: «L'innocenza» al Museo di Madrid. Panzetta, 2003, p. 651 (también en 1994); una ficha básica fue publicada por REYERO, *Op. cit.* 2002, p. 278, aunque sin centrar las fechas del autor que completó posteriormente en REYERO, *op.cit.* 2004, p. 176.
148. PARDO CANALÍS, E., «Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España», *Archivo Español de Arte*, 110 (1955), p.114.
149. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980, pp. 109, 110, 446.
150. Para ampliar los datos sobre esta participación vid. CAPELLA, *Op. cit*.
151. TÁRRAGA, M. L., «Escultores de cámara al servicio de los Borbones. Siglo XVIII y XIX», en *Atti e Memorie della Accademia Aruntica de Carrara*, X, (2004), pp. 184-186; TÁRRAGA, M. L., «Los Nicoli en Madrid. Su trascendencia en el arte español», en *Atti e Memorie della Accademia Aruntica de Carrara*, XI (2005), pp. 53-62; TARREGA, M. L., «Scultori e marmi carraresi nell'arte spagnola del XIX secolo», en BERRESFORD, *Op. cit*., 2007, pp. 237-245; BAZÁN HUERTA, M., «Aportaciones a la obra escultórica de los Nicloli: Sus esculturas para la ciudad de Ceuta», *Norba Arte*, 7 (1987), pp. 223-236; BERRESFORD, «Bistolfí e lo Studio Nicoli in Argentina e Uruguay», en BERRESFORD, *Op. cit*., 2007, pp. 277-279; y en la misma publicación, obras de Nicoli en Uruguay recogidas por BELTRAMI, C., e HISSENHOVEN, M., « Il laboratorio Nicòli», *Atti e memorie. Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi*, 20 (1998), pp. 287-306.
152. AZCUE BREA, L., *La escultura en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Estudio y catálogo»,* Madrid, 1994, pp. 437-439: Mármol. 0,56 x 0,34 x 0,27. Firmado en el lateral derecho «C. Nicoli fecit / 1878».
153. Ficha de C. REYERO, en MIGUEL, P. (et. al.), *El Arte en el Senado*, Madrid: Secretaria General del Senado, 1999.
154. Hay abundante bibliografía sobre el coleccionista, entre otras: BLANCO SOLER, C., «Vida y peripecias de Don José Lázaro Galdiano», *Mundo Hispánico*, 39 (1951), pp. 19-26; YEVES ANDRÉS, J. A., y CAMÓN AZNAR, J.**,** *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1951; SAGUAR QUER, C., «José Lázaro Galdiano y la construcción de Parque Florido», *Goya,* 261 (1997), pp. 515-535; *Cánovas y Lázaro: dos bibliófilos de fin de siglo: catálogo de la exposición*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1998; ÁLVAREZ LOPERA, J., «Don José Lázaro Galdiano y el arte: semblanza (aproximada) de un coleccionista», *Goya*, 261 (1998), pp. 563-578; ESCOBAR, H., «Don José Lázaro editor», *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 11 (1989), pp. 7-20; *Guía breve del Museo Lázaro Galdiano,* Madrid, 2005; PIQUERO LÓPEZ, B., «José Lázaro Galdiano: un coleccionista y mecenas singular del siglo XX», *Ateneístas ilustres II,* Madrid: Ateneo de Madrid, 2007, pp.277-288; SAGUAR QUER, C., «La Fundación Lázaro Galdiano: El legado de un gran coleccionista y mecenas», *Mecenazgo, op. cit*., 2009, pp. 135.159, que recoge un amplísimo elenco de referencias bibliográficas.
155. El legado de 1947 incluía una biblioteca de mas de 20.000 volúmenes entre manuscritos e impresos, y «trece mil obras» (pintura, arqueología, mobiliario, textiles, bronces, marfiles, tapices, dibujos, armas etc.); CONTRERAS, J., «Inauguración del Museo Lázaro Galdiano», *Archivo Español de Arte*, 93 (1951), pp. 89-91.
156. PANZETTA, *Op. cit*., 2003, p.513; VICARIO, *Op. cit*., 1994, vol. II, p.599.
157. N.º inv. 1416, 72 x 29, x 40 cm. En el frente de la base: «CHI S´AIUTA DIO L´AIUTA. Firmado en el lado derecho del plinto: «C. Lapini. Firenze. 1889». Tiene el pie izquierdo deteriorado. Agradezco a todo el personal del Museo, y en especial a las Conservadoras de la Fundación Carmen Espinosa y Amparo López su amable colaboración.
158. CAMPS CAZORLA, E., en *Inventario del Museo Lázaro 1948 – 1950*, inédito.
159. Como se relata en varias de las biografías, PIQUERO, *Op. cit*., p. 280, Doña Paula era tres veces viuda, «y gozaba de una excelente posición económica gracias a la herencia recibida de su primer marido Juan Francisco Ibarra, comerciante español residente en Argentina».
160. Álbum fotográfico realizado en Buenos Aires y conservado en la Biblioteca de la Fundación, *Casa Habitación de la Sra. Paula Florido de Gache, 944 Lavalle, 1899,* p. 3.
161. Del cual se han subastado varios ejemplares, entre otros uno en Sotheby's, Londres, 12 de mayo de 1995 firmado, Sotheby's, Londres, 24 de septiembre de 1997, firmado y datado en Florencia en 1888 y Sotheby's Londres-Olimpia el 11 de febrero de 2003, alto 58 cm. p. 188. Y de nuevo en USA, en varias ocasiones, todas en Nueva York, y quizá la misma versión no vendida: en Sotheby's el 8 de octubre de 2004, p. 52, en Chirstie's el 24 de abril de

2003, alto 69,8 cm , p. 176, 23 de abril de 2004, alto 69,8 cm , p. 75, y el 25 de octubre de 2005, alto 69,8 cm., p. 291, y en Sotheby's, el 8 de octubre de 2004 alto 69,8 cm, p. 52,, y el 28 de noviembre de 2006, alto 71 cm., p. 122. El tema de niñas cosiendo aparece en obras de escultura femenina como la de P. H. Fiaschi, o la del escultor español Joan Roig Solé (1835-1912)

162. *Álbum,* 1899, p. 5.
163. N.º inv. 1417, 57 x 45 x 34 cm. Firmado en la parte posterior «C. Lapini / Firenze ¿1901 o 1899?».
164. CAMPS, *Op. cit.*
165. LUENGO AÑON, A., *Jardines escondidos*, Madrid, 1901, p. 55: «El parque florido de la Fundación Lázaro Galdiano», lám.
166. CAMPS, *op. cit.*: N.º inv. 5558, 1,00 x 38 x 35. Firmada en la base : «P. Romanelli. Firenze».
167. Su estudio fue continuado por sus hijos, y ha seguido por generaciones. Existe hoy todavía en Florencia una colección y una atelier.
168. 22 de noviembre de 2005, p. 133, lote 195, «Venus and Cupid», com idêntica firma, y 1,37 de alto.
169. N.º inv. CE13019. 75 x 25 x 35. Firmado «C. LAPINI. FIRENZE, 1889». Agradezco la colaboración del personal del Museo, y en especial a Sofía Rodríguez Bernis, Subdirectora del Museo.
170. Subasta con el título *Sorpresa* en mármol en la casa Sotheby's de Londres, el 23 de octubre de 1987 y de nuevo el 28 de junio de 2007, Lote 94, 127,5 x 50,2 (seguramente contando con el pedestal), datada en 1887. Otra versión en la casa de Subastas Christie's, de 24 de octubre de 2007, alto 83,8 cm, y datada en 1884. También en Chirstie's New York el 24 de abril de 2003, lote 219, 111,76 cm. de alto y datada en 1883, y también en la casa de subastas Bukowskis de Estocolmo el 29 de noviembre de 2005. Un ejemplar de este mismo modelo se encuentra actualmente en Londres, en MacConnal-Mason Gallery. firmada en 1887.
171. NAVASCUÉS, P., CONDE, C., y JIMÉNEZ, C., *El Marques de Cerralbo,* 2.ª ed., Madrid: Museo Cerralbo, Ministerio de Cultura, 2007, p. 9.
172. NAVASCUÉS, *Op. cit*, p. 55, donde se recoge la no excesiva bibliografía sobre su propietario; GRANADOS ORTEGA, M. Á., «Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista: El Museo Cerralbo», en *Mecenazgo,* 2009, pp. 91-115. Parte de su importante colección artística procede de compra en subastas de destacadas colecciones, como de la casas de Osuna o de Algete. Incluso adquirió parte de la colección del Marqués de Salamanca, propietario de varias de las esculturas ya comentadas. También hizo adquisiciones en exposiciones de Paris, Turín etc.
173. Agradezco sinceramente a su Directora, Lurdes Vaquero, su amable colaboración, así como a Rebeca Recio. La colección en su totalidad alcanza los 27.000 fondos.
174. CABRÉ AGUILÓ, J., *Inventario de las obras de arte […] del Museo del Excmo. Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo*, 1924. Inédito. Consulta interna: 0,53 x 0,57 x 0,21. Firmado en la base «Prof. A. Petrilli / Firenze»:
175. CABRÉ AGUILÓ, J., *Testamentaría de la Sra. Marquesa de Villa Huerta. Inventario del piso entresuelo de la Casa-Palacio, Ventura Rodríguez 2",* 1927. Inédito. Consulta interna. En el que dudaba de su atribución a la escuela francesa. Procedente de la Casa-Palacio de la Marquesa de Villa Huerta, en Santa Maria de la Huerta (Soria). La base no es la original: 0,58 x 0,26 x 0,26.
176. Aún hoy existe en Florencia la «Galleria Frilli» donde se pueden adquirir replicas de importantes obras de arte, seguramente continuando la tradición durante todo el siglo.

LOS ‘CRUELES BORRONES’ DE EL GRECO

Yasunari Kitaura

A la memoria de don Enrique Lafuente Ferrari

Resumen: Con sus ‘crueles borrones’ y ‘colores distintos y desunidos’ (Pacheco) El Greco construye sus imágenes desfigurándolas. Con esta operación paradójica, el pintor dota a estas imágenes, extrañas al ojo convencional, una vida y un significado completamente nuevos. Con el fin de lograr este resultado el cretense tuvo que abandonar la tradicional óptica conceptuada. El hecho de que sus objetos visuales ‘no se puede poner en palabras’ y resulten ‘extraños’ a su propia mente reflexiva habla con elocuencia del completo abandono por su parte de esta conceptuación habitual de la visión y la resuelta desarticulación de esta última del lenguaje verbal. Además, El Greco intentó salvar lo inteligible como sus predecesores bizantinos hicieron sin abandonar, no obstante, el resultado de todos los esfuerzos de la pintura renacentista: la ilusión de la viva presencia, pero, en su caso, no de la realidad sensible, sino de la inteligible. Pues, hay que reconocer que su empeño encierra una paradoja intrínseca.
Palabras clave: Color. Dibujo. Forma. Crueles borrones. Acabado. Alteración. Sensible. Inteligible. Platón. Teeteto.

THE ‘CRUEL STAINS’ OF EL GRECO

Abstract: With his ‘cruel stains’ and ‘distinct and disunited colours’ (Pacheco) El Greco constructs his images disfiguring them at the same time. With this paradoxal operation the painter gives to these images, strange to the conventional eye, a completely new life and significance. In order to obtain this effect the Cretan had to abandon the traditional generalized perception. The fact that his visual objects «cannot be explained by words» and look «strange» to his own reflexive mind speaks eloquently of his resolute renunciation of this habitual generalization of the perception and of the complete dissociation of this from the spoken language. Moreover, El Greco tried to save the intelligible as his Byzantine predecessors did without abandoning, nevertheless, the outcome of all the efforts of the Renaissance painters: the illusion of the lifelike presence, but, in this case, not of the sensible reality, but of the intelligible one. One must recognize that his very audacious enterprise implies an intrinsic paradox.
Key words: Colour. Drawing. Form. Cruel stains. Finished. Alteration. Sensible. Intelligible. Plato. Theaetetus.

Es bien conocido que Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, condenó la manera de pintar de Dominico Greco como «crueles borrones». Sin embargo, también sabemos que otros dos contemporáneos suyos, poetas culteranos de gran renombre, Góngora y Paravicino, alabaron con exaltación el mismo modo de manejar los pinceles del cretense. Efectivamente, en el soneto que dedicó al sepulcro del pintor griego el veterano poeta cordobés lloró la pérdida de aquel «pincel más suave, que dió espíritu a leño, vida a lino»[1]. El calificativo ‘suave’ les resultaría a muchos de su época irónico y extravagante. Probablemente Góngora fue consciente de ello cuando lo empleó en su poema. Tanto la técnica como el

estilo del Griego son maravillosamente suaves, puesto que obedecen con suma flexibilidad y delicadeza a su concepción original, a su intención artística singular, para la cual ningún otro método conocido hasta entonces es válido. Aquel pincel capaz de inmaterializar materias de manera insólita e inverosímil, aquel pincel que, como una varita mágica, creó imágenes que transmiten directamente el trémulo del alma, fue sin duda, según Góngora, el pincel más dúctil y suave que haya existido.

Por otro lado, el joven predicador trinitario canta como sigue:

«Ya fuesse Griego ofensa, ó ya cuidado,
que émulo tu pincel de mayor vida,
le diese á Jobe, nieve ví encendida,
el taller de tus tintas ilustrado»[2]

Aquí el poeta valora, como una cualidad positiva e imprescindible, la violenta manera de pintar del cretense, sus trazos de pincelada reprobados por Pacheco. Estas pinceladas aparentemente descuidadas son, en realidad, frutos de pacientes estudios y un trabajo descomunal con una tenaz lucha (la alusión a Job), y cada obra que sale de su taller es la estampa de su gran sabiduría y renovación («el taller de tus tintas ilustrado»). Su dicotomía estilística, con la que después Palomino estigmatiza su pintura[3], parece haber sido notada ya en su vida. Abocetado de forma provocadora unas veces, o esmeradamente realista otras, en cualquier caso tu pincel procura expresar la *vida* -no la apariencia externa- de los personajes pintados con mayor sentido espiritual con una intensidad desconocida hasta ahora. La palabra 'ofensa' calificaría a todas aquellas cualidades expresivas que caracterizan la pintura grequiana como sus pinceladas vehementes y agresivas, sus formas desproporcionadas, descoyuntadas y perturbadoras, sus colores fríos o ácidos y sus luces estridentes («nieve ví encendida»), etc. Todo ello es, sin duda, una 'ofensa', no sólo para una vista convencional, sino también para aquellos conocedores de pintura, pero con una sensibilidad más moderada. Las mismas cualidades chocantes constituyen hasta para el propio poeta una «ofensa» y una «extrañeza»[4]; pero, al mismo tiempo, no puede negar que le ejerce una fascinación irresistible –una fascinación extraña y desconcertante–. Esta extrañeza es admirable, puesto que está intrínsecamente unida con la misma esencia expresiva de su pintura que evoca tan prodigiosamente una «mayor vida»; una vida interior sublimada e intensa que no es de este mundo, pero tampoco de otro mundo ideal y abstracto. Sigue perteneciendo a nuestra vida, sólo que es una vida *mayor*, superior, no alcanzable para un mortal corriente como yo, Hortensio Félix Paravicino. Es una vida imaginaria, pero al mismo tiempo es convincentemente real, puesto que es capaz de hacer vibrar nuestra alma con una fuerza e inmediatez jamás conocidas.

La idea de que esta evocación de la intensa vida interior, y del fervoroso anhelo espiritual del alma que huye resueltamente de lo mundano, es la nota más destacada de la pintura del cretense, está expresada con mayor claridad en el soneto dedicado al célebre retrato de Paravicino, hoy conservado en el Museo de Boston (USA). El soneto, muy famoso, comienza con la siguiente estrofa:

«Divino Griego, de tu obrar no admira
que en la imagen exceda al ser el arte,
sino que della el cielo por templarte
la vida, deuda a tu pincel, retira»[5].

La imagen creada por tí, Divino Griego, tiene un aspecto tan extrañamente espectral, tan poco terrenal, que, siendo fruto de tu pincel no puede ser una simple obra de arte; es seguramente el propio cielo el que ha intervenido en su plasmación, quitando de ella la vitalidad y todo lo terrenal como recompensa de haberte dotado de la vida con tu don artístico. Los críticos y conocedores del arte hablan de la gran sabiduría artística de El Greco, al mismo tiempo que de tu actitud poco respetuosa hacia la realidad; en suma observan en tí un exceso del arte contrastado con una falta de respeto hacia la realidad. Puede que sea así. Pero, con toda tu capacidad artística asombrosa, con todo tu recurso genial, es absolutamente imposible que hayas producido sólo con tu artificio, por excelente y refinado que sea éste, aquellas imágenes espectrales, ausentes de este mundo, que tienen, sin embargo, una presencia tan viva y misteriosa. Pues, el arte creado por tí supera no sólo a la realidad, sino al propio arte. Y este hecho es lo que más me impresiona y me causa una profunda admiración.

Los «crueles borrones» censurados por Pacheco fueron alabados, como acabamos de ver por los dos poetas, sus ilustres contemporáneos. Creemos que no sólo Paravicino sino también Góngora conocieron personalmente al pintor griego, aunque no tenemos ninguna evidencia escrita, pintada u otra cualquier forma testimonial acerca de ello en el último caso. La profunda comprensión del poeta de la pintura grequiana parece indicar lo que acabamos de decir[6]. Además, el hecho de que fuera precisamente Góngora quien escribió el soneto dedicado al sepulcro del pintor no dependería únicamente de su renombre universal y su afinidad estilística (pues, Faria y Sousa llamó al pintor toledano «el Estacio y el Góngora de los poetas, para los ojos»)[7], sino también de su amistad con el pintor. Probablemente fue Paravicino quien presentó al celebérrimo cordobés al genial candiota. Ambos poetas cultistas fueron amigos íntimos y esta amistad duró hasta la muerte del más veterano, quien nombró al famoso predicador su testamentario.

Cuando Pacheco visitó al cretense en 1611, el maestro no estaba solo, sino acompañado por su hijo Jorge Manuel con treinta y tres años a la sazón, que, «por su mandato», le mostró al visitante una cuadra donde se guardaban «los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados al óleo, en lienzos más pequeños»[8]. Observaría igualmente cómo trabajaban en el taller utilizando estos «originales» como modelo algunos de sus ayudantes, de quienes se informaría también del proceder del maestro, que retocaba «una y otra vez» sus obras a primera vista acabadas. Encontraría alguna criada que le atendía al anfitrión y al huésped en medio de la animada conversación. Pero, al parecer, el tratadista sevillano encontró allí otro testigo ocular de su visita, que intervenía sin previo aviso en medio de los dos sin que interrumpa su conversación no obstante. Jugaba con las manos del viejo pintor, sentaba en sus rodillas o, a veces, saltaba y montaba sobre sus hombros. Y el maestro no sólo toleraba toda esta travesura, sino incluso le acariciaba. Era un *çafir*, una raza felina asiática.

> «Del Griego aquí lo que encerrarse pudo
> yaze, piedad lo esconde, fee lo sella,
> blando le oprime, blando mientras huella
> el çafir, parte que se hurtó del nido».

En esta primera estrofa del soneto que dedicó Paravicino al túmulo del pintor el poeta evoca cómo se perduraba a lo largo de los años entre el animal y su amo el mutuo afecto, que incluso continuaba después de la muerte del último. Su alma ahora liberada (la «parte

que se hurtó del nido»), pero indecisa de abandonar su hogar, blanda y elástica, como si estuviera hecha de goma invisible, recibe con gusto y amor el enredo a la vez despótico y cariñoso de su mascota. Y cabe pensar que este gato tan íntimamente unido con el maestro y relativamente longevo, no sólo estuvo presente en el momento de la entrevista del autor del *Arte de la Pintura*, sino también en la ocasión de la posible visita de Rubens (1603)[9]. ¿Sería disparatado identificar a este 'çafir' con el sujeto que asoma en la extrema izquierda del cuadro llamado *Familia del Greco*, conservado en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). El animal exótico, instalado al borde de una mesa, dirige fijamente su mirada hacia el espectador. Y notamos que este gato elegante, por cierto no exento de afectación (fíjense en la colocación complicada de su pata trasera izquierda), conserva todavía un aspecto manifiestamente juvenil.

Pacheco nos cuenta, no exento de malicia, que el pintor usaba «aquellos crueles borrones para afectar la valentía». Intentaba aparentar que hacía «con más destreza y facilidad que los demás» los trabajos que en realidad le costaban mucho, porque «¿quién creerá que Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos…?»[10].

Lo que resulta claro por este testimonio de Pacheco es que los «crueles borrones» de El Greco tienen la naturaleza inequívoca del acabado. Son los resultados de los retoques ejecutados con decisión, pero también con mucha «prudenza» interrumpidos por las largas pausas dedicadas a la «especulación»[11]. El párrafo citado de Pacheco nos evoca cómo el pintor examinaba «una y otra vez» su pintura en medio de un proceso creativo. Cada retoque fue el fruto de una profunda investigación y reflexión, pero, por otro lado, es al mismo tiempo el reflejo de una exploración heurística. Es decir, cada retoque lleva consigo también un carácter de ensayo que puede convertirse en el descubrimiento de un nuevo valor artístico si bien con el riesgo de quedarse como un acto sin sentido. Después de este prolongado proceso creativo que incluye repetidos ensayos y correcciones, el pintor por fin llega al último estadio y concluye el cuadro, en que, sin embargo, para el escándalo de Pacheco, ha dejado «los colores distintos y desunidos», «aquellos crueles borrones».

La expresión de Pacheco «aquellos crueles borrones» refleja sin duda los comentarios que se hacían respecto a la pintura grequiana en los talleres de los pintores de la época. La palabra «aquellos» lo indica, pues, claramente. Es probable que Pacheco como el autor de *Arte de la Pintura* tuviera que adoptar esta postura que no contradiga con la opinión corriente. Tanto en el caso de Tiziano como el de Rubens, muy admirados por el tratadista sevillano, sus atrevidos toques de pincelada y las manchas de color no originan una deformación o alteración anormal de las figuras, que, sin embargo, sí se advierte en los «crueles borrones» del cretense.

Además de estas pinceladas llamativas, El Greco emplea, como se conoce, una tonalidad cromática muy peculiar para la encarnación, de ligero tono azulado y ceniciento, que da al personaje aquel aire extraño y anémico. Platón habla, en el *Teeteto*, de dos clases de movimiento: traslación y alteración[12]. En su búsqueda de transformar la naturaleza del hombre no es improbable que Platón fuera una sugerencia útil. Los pintores del Renacimiento se preocuparon por expresar los movimientos fundamentalmente en sus dos aspectos: los corporales (lo que corresponde a lo que llamó Platón 'traslación') y los psicológicos (*i moti interni* o lo que corresponde a lo que Platón llamó 'alteración'). Sin embargo, dentro de la clase del movimiento denominada por Platón 'alteración' existe otro aspecto importante que no es meramente psicológico y que excepto el candiota casi todos los artistas ignoraron: se trata de la auténtica alteración, o mejor dicho, transformación

de la naturaleza del ser humano que implica el cambio radical de la dimensión del hombre y del mundo en el que vive, o sea, la completa desmaterialización y espiritualización de su esencia. Pues, creemos que debemos incluir en este concepto de 'alteración' aquella *locura divina* de que habla Platón en el *Fedro*: la «locura divina» que nos origina «los bienes mayores» y que se contrasta con la «humana cordura, dispensadora de bienes humanos y mezquinos y encomiada por la masa como virtud»; o sea, el «cambio total de los valores habituales provocado, no por enfermedades humanas, sino por los dioses»[13]. El Greco interpretó, huelga decir, esta alteración radical desde el punto de vista cristiano. Y justamente éste fue el tema fundamental que el cretense escogió como el suyo propio.

No sin razón quisieron ver una estrecha relación entre el arte grequiano y el Expresionismo del comienzo del siglo XX. No podemos negar, pues, el hecho de que este movimiento vanguardista de entonces ofreció una nueva clave antes inexistente para comprender la pintura de El Greco.

Sin embargo, esta expresión de Pacheco («crueles borrones»), independientemente de su intención, se adapta sin duda mejor a las obras inacabadas o sólo comenzadas como, por ejemplo, la *Visitación* de National Gallery de Washington. Y si este cuadro de Washington ha logrado fijar con éxito la vida de la primera concepción, es decir, transmitir fielmente la «prima invenzione» (Leonardo), podemos quizás interpretar sus crueles borrones como el fruto de la seria lucha del pintor por recuperar el frescor de la vida que llevaba el boceto, el fuego y la energía de la fase inicial del proceso creativo. En este sentido, cuando El Greco retoca sus pinturas «una y otra vez» deshaciendo los contornos y disolviendo las formas en manchas del color «desunidas», está intentando reconstruir y salvar la visión primigenia y no está desuniendo los colores simplemente «para afectar la valentía». El Greco llamó a este trabajo delicado la «imitación de los colores» y lo consideró la «mayor dificultad» en todo el proceso creativo[14]. El Greco, pues, hizo lo posible para conservar el calor y la viveza de su *concetto* inicial. Con sus «crueles borrones « el pintor toledano intentó rescatar la vida artística espontánea presente en el primer boceto, a la vez que revindicar, con sus trazos característicos, su propio derecho de hablar, su personalidad artística propia.

¿A qué se refiere en concreto Pacheco por «crueles borrones»? Según el contexto parece que El Greco es considerado por él como uno de los representantes de la corriente artística de moda entonces que el tratadista andaluz reprueba. Por otro lado, sin embargo, Pacheco no aprueba la manera de pintar excesivamente acabada. Por el contrario, alaba mucho la pintura «a borrones, hecha para de lexos» de Tiziano, Bassano, Tintoretto, Rubens, Velázquez su yerno, etc. Reconoce que la pintura hecha con esta técnica tiene «mayor fuerza y relieve que la acabada y suave», añadiendo que «pues se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada llamarla 'borrones de Tiziano', con que se califica sumamente este camino»[15]. Pero, el uso «si es malo, viene a ser abuso»[16]. Pues, se advierte que según el crítico sevillano entre los borrones de Vecelio y los «crueles borrones» de Theotocopuli existe la misma distancia que entre 'uso' y 'abuso'.

La representación exacta y precisa del objeto no puede realizarse sin sacrificar el ímpetu y arrebato de los trazos del pincel como portador de los movimientos anímicos personales del pintor, a la vez que de la señal de su íntima comunión con aquél al menos en su intención. Los trazos del pincel del cretense demuestran su cuidado por no destruir este importante factor, el ímpetu de la pincelada, su inquietud por conservar la vida del mismo acto de ejecutar, su energía y vigor. Sabemos que El Greco se deleitaba abandonándose en la observación de los fenómenos visuales incluso en la semioscuridad [17]. Este goce se

une directamente, sin duda, con la alegría de descubrir en el primer estadio de su proceso creativo, cuando la contemplación se plasma en una inspiración feliz y su fantasía artística nace, crece y, finalmente, se cristaliza en un boceto. Sin embargo, el momento cuando nuestro pintor siente y vive la más intensa exaltación creativa debe ser en la última fase del mismo proceso creativo, cuando llega a su plena madurez toda su posibilidad creadora y cuando su definitiva ejecución se convierta, *ipso facto*, en la expresión misma, en el acto creativo mismo. Esto se advierte en las huellas del pincel resueltas y audaces que conservan muchos cuadros acabados del cretense. Este interés suyo por las pinceladas enérgicamente ejecutadas junto con los valores expresivos que conllevan se aprecia no solamente en los cuadros más expresionistas dentro de su producción como los pintados para el Colegio de doña María de Aragón o las obras de su último periodo como la *Inmaculada* pintada para la Capilla Oballe y la *Apertura del Quinto Sello del Apocalipsis*, pintada para el Hospital Tavera, sino también en los trazos 'valientes' que modelan cada rostro del retrato colectivo del *Entierro del señor de Orgaz*, objeto de gran admiración por todos desde que fue creado.

El Greco capta cada objeto o personaje como un acontecimiento; sus violentos trazos del pincel no significan otra cosa. Especialmente, en los retratos cada fisonomía, más que estar definida por su forma física es mucho más el reflejo del acontecer en el espíritu del personaje retratado; pues, es la representación de sus *moti interni*. Lomazzo, que estaba muy al corriente del pensamiento artístico de Leonardo, habla de «i moti di l'animo»: «questa parte e più difficile a conseguire che sia in tutta l´arte»[18]. Cuando el candiota habla de la «dificultad» de la «imitación de los colores» probablemente se refiere al mismo asunto. No cabe duda de que El Greco prosiguió hasta su límite la misma senda que Leonardo había iniciado. No obstante, si bien El Greco tuvo en su biblioteca un ejemplar del *Trattato* de Lomazzo, su influencia no debe ser sobrevalorada; pues, creemos que el pensamiento de nuestro pintor con respecto al tema se adelantó con creces al del tratadista ciego milanés. Tanto Tiziano como Tintoretto, de quienes aprendió El Greco, prosiguieron, sobre todo en su vejez, la vida dinámica en lugar de la forma estática. Sin embargo, fue precisamente El Greco quien comprendió mejor que nadie el hecho de que el mundo espiritual es un movimiento incesante y un acontecer perpetuo[19] (19). Esto se observa, sobre todo, en su manera de modelar a los testigos de un suceso milagroso que aparecen en cuadros tales como el *Pentecostés* o la *Adoración*, ambos conservados en el Museo del Prado o los santos sumergidos en profunda meditación como *San Francisco en meditación* (San Francisco, De Young Memorial Museum) o *Santo Domingo en Oración* (Madrid, Col. Privada). Lo que nos muestra el pintor en estos cuadros es la visualización del acontecimiento inusitado que se ha producido en el espíritu de cada personaje representado. La apariencia de las formas, en lugar de perder su solidez y consistencia por una fuerza exterior como el movimiento del aire o la vibración de la luz, se perturba por una convulsión violenta que les sacude desde su interior. El pintor consigue este efecto mediante pinceladas agudas como de hachazos y un sistema de manchas de color con un fuerte tono subjetivista.

Aquí se identifican la representación y la expresión; es decir, el pintor se sumerge en el interior de los personajes a representar y se identifica con cada uno de ellos y les vive desde su interior. En este sentido no resulta nada exagerada llamar a este estilo singular de El Greco l´*expresionissme avant la lettre* o incluso el *espressionismo estremo* (Lafuente Ferrari). Las obras de El Greco nos obligan a retornar al momento de su génesis. Las huellas de los movimientos de pincel nos evocan su frenesí, su furor creativo en cada pincelada, en cada acto de ejecución acompañado por sus peculiares valores emotivos y volitivos, aunque lamentablemente una gran parte de estos vestigios originales hoy están destruidos o

cubiertos por el deterioro y por la consecuente e inevitable restauración realizada por otras manos.

Cuando los objetos materiales con su apariencia quieta y externa, incluyendo los cuerpos humanos y los ropajes que los cubren, son tratados, no como objetos mismos, sino como medio para expresar la interioridad del hombre, su mundo espiritual, ya no pueden conservar sus formas claras y precisamente definidas. Ellos muestran, pues, aspectos completamente diferentes de los ropajes «battuti dal vento» (Alberti)[20]. No pueden ser, pues, una imitación fiel del mundo aparente. Las nubes y los ropajes rasgados por el violento claroscuro que pinta El Greco son la expresión del drama espiritual; son las nubes y los ropajes tratados como la fenomenología del espíritu. El objeto de la representación no son unas piezas materiales en medio del viento o del juego de luces y sombras, sino los movimientos del espíritu y las corrientes de la vida, que no pueden ser definidos por la línea, sino únicamente pueden ser sugeridos por los trazos, manchas y el claroscuro.

Ahora se advierte la diferencia abismal que existe entre el joven que aviva una ascua en su mano en el *Soplón* y el pastor con chaleco verde de la *Adoración de los Pastores* del Museo del Prado. Los personajes pintados por El Greco que emergen en un instante en medio de la oscuridad rota por los rayos de una luz misteriosa son probablemente productos de su observación pacientemente proseguida de los fenómenos visuales «hasta en la mediocre oscuridad», pero revisada por una profunda «especulación». Podemos imaginar, pues, al cretense observando ávidamente en medio de la oscuridad el cielo toledano tormentoso en los comienzos de abril, tiempo muy revuelto en Castilla. En la obra de El Greco se advierte un continuado esfuerzo de mostrar por los medios pictóricos lo que está más allá de lo que se pueda expresar por estos medios, lo que no se reduce nunca a la forma fija y corporal.

Sin embargo, ¿no fue El Greco un gran retratista? Ciertamente nuestro pintor sobresalió en el campo del retrato, cuyo objetivo consiste en representar al personaje subrayando su concreta individualidad, única y personal, y un retrato que no resulta satisfactorio en este aspecto no tiene mucho valor como retrato, aunque tenga excelentes cualidades en otros aspectos. El Greco está considerado como gran retratista precisamente por exceder en este punto. El libre correr de sus pinceladas a la vez suaves y vivas, sin ser descriptivas no obstante, vivifican milagrosamente los ojos, la carne, el cabello y la barba del retratado, evocando así de modo indecible la presencia actual de su personalidad viviente. Pues, la característica del retrato grequiano reside en haber logrado de modo sutil e inefable los movimientos delicados del alma, la manera de ser muy personal de cada existencia marcadamente individual, que se distingue, empero, como señaló Paravicino, por su distanciamiento del mundo, de lo mundano, y por anhelar lo eterno, lo trascendental, que no obstante no se manifiesta sino de manera sumamente discreta. Una austeridad viril y distinción connatural, junto con una fuerza intelectual palpable, son otra nota común y constituyen el *ethos* de la mayor parte de sus retratos masculinos, incluyendo algunos imaginarios, como, por ejemplo, *San Jerónimo como cardenal* o *San Jerónimo penitente*, uno de cuyos ejemplos —un ejemplo espléndido— se encuentra hoy en el Museo de la Real Academia de San Fernando. La diferencia entre los retratos reales y los imaginados estriba, sin embargo, en que estos últimos pertenecen ya a la esfera trascendental; están, pues, imbuidos de una poderosa fe, inalcanzable para la debilidad humana, que le otorga a la severa figura -si bien aquí excepcionalmente humanizada- de San Jerónimo su autoridad incontestable. La manera extraordinariamente vigorosa de construir la imagen es muy característica de él, y nos da la impresión de estar cincelada. Los contornos de esta figura se difuminan

por estar enjugados por trapos o algo semejante, que dejan en suspenso –sin que lo sofoquen– el libre correr de las pinceladas, de tal modo que la figura se vivifica como si respirara. La característica general del arte grequiano incluyendo sus retratos reside, como se conoce, en su profunda interioridad o espiritualidad. En este punto se encuentra su verdadera grandeza, que no es manierista ni barroca. Habiéndose liberado de la superficialidad del lenguaje llamado Manierismo, se mantiene solitario antes de la aparición de otro lenguaje común llamado Barroco.

Sin embargo, es evidentemente erróneo enfocar el problema del colorido grequiano únicamente desde el punto de vista de su aislamiento. ¿Cómo podemos ubicar de manera concreta al colorista Greco en la historia de la pintura occidental? Es un tema excesivamente grande para ser tratado en pocas líneas. Respecto a sus antecedentes han sido nombrados Tiziano, Correggio, Tintoretto, Basano, Veronés, Schiavone, etc. sin contar con los mosaicos bizantinos[21]. Sin embargo, no existe todavía un estudio sistemático sobre el tema. No obstante, hemos observado que El Greco, seguidor del viejo Tiziano, abrió su propio camino con sus trabajos solitarios en Toledo, que dejaron sus huellas en los dos grandes pintores del periodo barroco, Rubens y Velázquez[22]. A través de su influencia sobre estas dos figuras artísticas, marcadamente distintas entre sí, la labor de El Greco no está como a primera vista parece, tan aislada en la historia de la pintura europea. No podemos pasar por alto, pues, el hecho de que el llamado estilo 'pictórico' (Wölfflin) cultivado por la escuela veneciana será recogido por estos grandes maestros para proseguir cada uno dirección que difiere del Clasicismo del siglo XVII, y que el pintor toledano juega un importante papel en este traspaso.

Lo que hemos podido hacer en nuestros estudios sobre las relaciones El Greco-Velázquez y El Greco-Rubens no fue, en realidad, en el terreno cromático; fueron sus relaciones estrechas en el uso del lenguaje artístico, que hemos podido descubrir mediante el análisis formal. Sin embargo, esto significa que estos pintores se sumergieron hasta el estrato más profundo del proceso creativo de El Greco, hasta el nivel de gestación, para sacar a la luz sus secretos, y esto no resulta nada banal. No podemos confundirlo con unos simples préstamos formales. Intentar captar la forma que se encuentra aún en el proceso gestativo de su obra indica, huelga decir, que ésta fascinó, no cabe duda, a estos artistas y si este razonamiento no está descarriado, entre los resultados que obtuvo el pintor toledano en sus esfuerzos de la «imitación de los colores», uno se interesó más en sus aspectos sosegados e impresionistas en cuanto al manejo del pincel y del color como, por ejemplo, *San Ildefonso* de El Escorial, mientras otro se dejó fascinar por el aspecto que congenia más con su propio temperamento, dinámico y expresionista, como, por ejemplo, el retablo del Colegio de Doña María de Aragón, de Madrid.

En cualquier caso debemos reconocer el siguiente hecho: en el caso de una forma nacida como consecuencia de mezclarse o 'contaminarse' entre varias fuentes formales distintas, resulta relativamente fácil cribarlas, y de este modo analizar aquélla de manera precisa como hemos ensayado con numerosos ejemplos[23]. Sin embargo, en el caso del análisis del color no se puede decir lo mismo. Igual procedimiento de discriminación resulta impracticable para los colores. Nunca se establecerá un mapa claro y distinto de sus relaciones de influencia[24].

A diferencia de las formas, los colores no se someten con facilidad a la abstracción, no sólo en el sentido de que no existen de forma independiente de la percepción real, aunque sea de memoria, sino también por la razón de que resulta sumamente difícil su conceptuación por medio de palabras como El Greco reconoció[25]. ¿Cómo se expresaría

en palabras –que son universales– de manera precisa la tonalidad, única y singular, que presenta bajo unas condiciones determinadas una mancha cromática? Todos los conceptos empíricos, esencialmente inexactos, presentan ciertamente una dificultad semejante; pero, dar un nombre exacto a un matiz determinado de color se encuentra, sin duda, entre las más difíciles. Entre una precisión conceptual y una vaguedad sensible, que, no obstante, exige, como hecho real, una lectura puntual, nunca se establece una relación exacta. La captación de la forma como triángulo, cuadrado, círculo, etc. no corresponde ni establece un paralelo con la captación del color como rojo, azul, amarillo, etc. Mientras una línea, por complicada que sea, puede ser aislada y definida de manera objetiva y precisa según un método matemático, una tonalidad cromática, por simple que sea a primera vista, nunca puede ser definida de la misma manera, sino por el 'juicio del ojo' de un gran pintor. Pues un color no es un simple color, sino un complejo formado de manchas de dicho color, pinceladas, capas gruesas o finas de materia, o sea, de pigmentos, su transparencia u opacidad, junto con el solvente y el soporte utilizados (con su imprimación parcialmente descubierta que constituye, a menudo, en el caso de nuestro pintor, una parte esencial para el efecto cromático global), condicionada, además, por la iluminación (e.g., la situación de una ventana próxima), otros colores colindantes y la atmósfera general de su entorno (e.g., un altar suntuoso de una catedral o una capilla de una iglesia pequeña sin ostentación y privada de ornamentos, etc.), sin olvidar que está sometido al proceso de alteración y deterioro constantes, que El Greco en absoluto ignoró como indica su cuidadosa forma de preparar el lienzo, que ha resistido hasta nuestros dias. En suma, el color pertenece al mundo de puras sensaciones, un mundo sumamente inestable y *cangiante*. Es, por así decirlo, un mundo fenoménico al extremo, el polo opuesto al mundo de la Idea (Forma) platónica.

La crítica del colorido grequiano hecha por Pacheco, su condena contra los «crueles borrones» se cimenta en el fondo sobre este antagonismo entre el color, que es, por naturaleza, vago, confuso y accidental, y la forma que conserva, al menos en teoría, la coherencia matemática y perfección. De modo que la disputa cruzada entre Dominico Greco y Francisco Pacheco acerca de la primacía de dibujo y colorido tiene sus raíces hundidas en una profundidad insospechada, aunque Pacheco como pintor reconoce, por otro lado, que «los colores son accidentes que llevan la pintura a su última perfección»[26].

Cuando Pacheco reprueba al cretense emplea la expresión «contra Aristóteles». El tratadista andaluz, igual que Zuccaro, alega constantemente, como su máxima autoridad, a Aristóteles, en cuya teoría de *mimesis*, siendo gran admirador de Polignoto, la línea ocupa, lógicamente, el puesto fundamental[27]. El cardenal Paleotti igualmente aboga por la *mimesis* basada en la línea alegando a Aristóteles[28]. Es muy interesante que Pacheco conozca el tratado del cardenal Paleoto (sic) y le cita con frecuencia.

La polémica entre la forma y el color, entre la escuela toscano-romana y la veneciana es muy conocida. La pregunta de Pacheco así como la respuesta de El Greco a esta pregunta se hicieron dentro de este contexto. De las anotaciones del candiota, sobre todo las realizadas en el ejemplar de Vasari, se desprende que nuestro pintor era un apasionado defensor de su escuela[29]. Los partidarios de la primacía del dibujo se apoyaban en la tradición escolástica medieval que se remonta hasta Aristóteles, pero también vigorosamente renovada tanto en el terreno teórico como el práctico en el Renacimiento, mientras los defensores de la primacía del color se basaban únicamente en sus propios experimentos visuales en su taller y al aire libre, en la nueva percepción y práctica que estaba incrementándose de acuerdo con el desarrollo de la pintura renacentista sobre todo en la Italia septentrional.

La oposición entre la forma y el color se remonta no solamente hasta Aristóteles, sino incluso pasando por Platón, hasta el antagonismo entre Parménides y Heráclito. No se puede negar que en el fondo de la tesis del *primato del disegno* subyace la idea antiquísima de que la que gobierna la naturaleza informe, que no cesa de transcurrir y cambiar, es la Forma identificada con la Idea que es la Belleza. Y como demuestra la idea de Platón, la forma y el pensamiento se unen de manera inseparable, y en este sentido también el *primato del disegno* tiene la ventaja incomparable de poder hablar sobre esta base firme. El que indagó profundamente por vez primera sobre la teoría del arte, la relación entre el *disegno* y lo inteligible, apoyándose en esta ventaja, fue Federico Zuccaro[30].

En comparación con esta posición aventajada los que quieren abogar por el *primato del colore* carece, por así decirlo, del principio rival para combatir con esta dirección antagónica muy arraigada. No sólo es eso. En la época de la Contrarreforma la oposición entre la línea y el color es valorada incluso desde el punto de vista moralista. Es decir, el resplandor cromático puede ser visto por algunos príncipes de la Iglesia con la misma sospecha que la de Platón que expulsó de su República a los poetas. Puesto que según su visión moralista, detrás de la dualidad entre la forma y el color, se supone otro mucho más seria, o sea, la que se establece entre el espíritu y la materia, el alma y el cuerpo.

No es improbable que en la mente de Pacheco que censura el color grequiano se mezclase este prejuicio ancestral. Por supuesto Pacheco sabe perfectamente la necesidad e importancia del color para la pintura, incluso sabe apreciar el valor de su naturaleza *accidental* como ya hemos visto. Sin embargo, con el color no hay que mostrar «hermosura vana» ni «crudeza», sino su «propiedad conveniente». El color es únicamente válido y eficaz cuando se asienta sobre la base firme del dibujo entendido como la «forma sustancial de la pintura» sin que rompa la armonía necesaria con este último. Cuando excede este límite y le falten la medida y proporción, el color se convierte en el valor negativo. Los «borrones» de Tiziano son soberbios, puesto que son «golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza»[31].

Hemos dicho que en la base de la tesis tradicional del *primato del disegno* subsiste la idea platónica de que la Forma es la Idea, origen de la Belleza. Tanto la 'pirámide' formada por las líneas que conectan el ojo con la base del campo visual que corresponde al plano pictórico como el 'rilievo', cuyo secreto consiste en el empleo hábil e inteligente del claroscuro, de las «receptioni di lumi», no son otra cosa que una manifestación de este pensamiento. Alberti llama, humorísticamente, esta manera muy racionalista de captar la percepción «una più grassa Minerva»[32]. Es «più grassa», porque se trata del mundo de las cosas reales captadas por el ojo intermediado por la luz cambiante, en lugar de objeto matemático, invisible, sólo apresable por la inteligencia. Si bien «più grassa» sigue siendo una Minerva.

La manera de Tiziano a base de 'macchie' o el procedimiento de El Greco mediante los 'borrones' se apoyan en el descubrimiento de los valores visuales completamente nuevos, que, no obstante, más que un reto a la idea tradicional, estaban presentes, *in nuce*, ya en aquella investigación leonardesca de manchas murales, pero su posterior desarrollo en Venecia fue fulminante. Ambos se fundamentan en la firme convicción de que la realidad de la visión pictórica es totalmente diversa a la realidad implicada por el relieve albertiano. Aunque no podemos analizar la cuestión, este fenómeno no parece ser, en modo alguno, ajeno a la disociación entre el arte y la ciencia que se produjo en paralelo en el mismo tiempo y clima. Pues, en el arte, al contrario de la ciencia, empezaron a cobrar cada vez mayor peso los elementos irracionales, o sea, la fantasía y el color.

Con respecto a este último, sin embargo, no debemos pasar por alto, por otro lado, el hecho de que el conocimiento sobre la naturaleza de la percepción, tanto en su aspecto fisiológico como en el psicológico, mucho ha profundizado en el terreno experimental y práctico, si bien fundamentalmente de forma intuitiva [33]. En este contexto global debemos insertar, creemos, el trabajo de nuestro artista, que representa, no cabe duda, uno de los aspectos más avanzados de este desarrollo, cuya interpretación científica, lo mismo que la comprensión del arte de El Greco, tuvo que esperar la llegada del siglo XX.

El relieve es, huelga decir, una forma aparente. Es decir, no es la realidad del ser, sino la de la percepción. Por consiguiente, en este sentido, tanto las 'macchie' como borrones pertenecen a la misma categoría que el relieve. Sin embargo, en el 'rilievo' se advierte la misma dureza impositiva que en la 'piramide', la misma rigidez de la idea platónica que domina la naturaleza informe. Y el mismo espíritu impera naturalmente los *scorci* miguelangelescos así como las obras de sus seguidores representados por Vasari, Tibaldi y otros. Cuando Pacheco define el dibujo como la «forma sustancial de la pintura», proclama la misma idea de que el arte de la pintura no puede existir sin la segura conquista de la forma. Lo que subraya la palabra «sustancial» no es sino el mismo espíritu del relieve explicado por Alberti.

> «Es el debuxo (como se dixo al principio desta obra)
> la forma sustancial de la pintura. Es alma y vida della,
> sin el cual sería muerta sin gracia, sin hermosura y movimiento.
> Es la parte que tiene más dificultad de vencer, antes
> no tiene la pintura en rigor (si así se puede decir) otra dificultad»[34].

Además, en el caso de Pacheco, a diferencia de Alberti, no es improbable que a su término «sustancial» se acompañara una connotación escolástica en el sentido de que el dibujo no sólo define la forma de la pintura, sino incluso decide su esencia y existencia mismas. Al menos del párrafo citado podemos sacar esta conclusión; pues dice «el debuxo [...] es alma y vida della». Por la palabra «sustancial» Pacheco parece otorgar a su significado un fuerte sentido de que el dibujo por sí solo, sin que necesite el complemento cromático, puede constituir la pintura. El dibujo es, pues, la sustancia desnuda de la misma. En cualquier caso, el comentario de El Greco de que «Miguel Angel era un buen hombre pero no supo pintar»[35] puede ser entendido como una sátira hacia su interlocutor que adopta de manera incondicional este dogma toscano. Y, a la inversa, el párrafo que acabamos de citar puede ser la réplica de Pacheco contra aquella opinión «singular» de Domenico. De la frase «antes no tiene la pintura en rigor...otra dificultad» se desprende un fuerte tono polémico. Sea lo que fuere, todo este debate del tratadista sobre la importancia del dibujo se desarrolla en el capítulo V del Libro segundo del *Arte de la Pintura*, que culmina en aquella citación de El Greco y su comentario. Resulta evidente que en la mente de Pacheco que redacta esta parte del libro sigue muy viva la memoria de la entrevista.

Desde el punto de vista histórico, este pensamiento de Pacheco es, desde luego, legítimo y ortodoxo, permaneciendo como la norma académica hasta finales del siglo XVIII –en los círculos conservadores hasta incluso más tarde–. Pese a las variaciones y cambios que se producen en los atributos pictóricos (el colorido, la textura, la manera, etc.), el dibujo, como la forma sustancial y oculta, tenía que permanecer intacto, consistente y sólido. Con la llegada del Clasicismo en el siglo XVII, Miguel Angel dejó de ser su héroe, pero el *primato del disegno* se fortaleció todavía más como regla.

El pensamiento de El Greco sobre el colorido es muy distinto de esta idea de Pacheco. Los problemas del color no tienen nada que ver con las reglas ni las normas. Debió de tener en su mente una realidad muy distinta de lo que piensa Pacheco cuando habló de la 'proporción'. Los problemas del color para él son, fundamentalmente, problemas de gozo e inspiración como ya hemos visto.

Pero, no sólo es eso. Para El Greco la parte sustancial de la pintura fue, sin duda, el colorido. Tuvo, creemos, la firme convicción de que no es el dibujo, sino el color junto con los trazos del pincel son los verdaderos portadores de la forma en la pintura. En este sentido, el color no es en absoluto el polo opuesto de la forma. Aún más. Pues, el color es, a menudo, también el portador del significado. Por ejemplo, en el *San Mauricio* retumba la resonancia espiritual por medio de los colores como la nobleza (= azul), la esperanza y la fe por la resurrección (= amarillo y verde), la pasión por el martirio (= rojo), etc.[36] (36). Estos son los casos que siguen la costumbre de la época y que, por lo tanto, sus significados simbólicos son susceptibles de ser comprendidos por nosotros. Pero, deben de existir los casos cuyos significados no obedecen a la convención de la época o aquellos que siguiendo el uso de la época no han llegado a nuestros dias.

En cualquier caso, pintar en 'macchie' o 'borrones' no significa ignorar la forma, sino confiar en el ojo y la capacidad imaginativa del espectador para la construcción del acuerdo y la unidad interiores de la imagen pintada. Y esta seguridad de poder depositar la confianza en un observador desconocido por parte del pintor reside, ante todo, en la confianza en su propio juicio del ojo que es capaz de captar y conseguir esta unidad y acuerdo interiores según su imaginación ordena como algo no caprichoso y arbitrario, que implica una realidad impersonal y que arrebata, suspendidos, los rasgos dinámicos de los objetos -es decir, los espíritus activos de los personajes- pintados. Lo que permite permanecer unidos los diversos elementos de la pintura ya no es el dibujo-sustancia latente debajo de las capas de pintura ejecutada en estos 'crueles borrones', sino precisamente son éstos, muy interactivos. La «verdadera senda» que nos lleva a la «proporción» mediante «imitación del ver» no puede ser otra cosa.

El Greco imita «todas las cosas»; sin embargo, cada una de estas cosas está captada por él como un haz de cualidades coexistentes y no como un objeto compacto y sustancial. La 'cosa' desaparece, pues, dejando prevalecer solamente sus cualidades. El resto las confía en nuestra vista que las ordena. El pintor toledano conoce, sin duda, la capacidad y el hábito constructivos de la vista humana, lo cual se demuestra elocuentemente en su manera de componer los cuadros como el *Entierro* y la *Resurrección* madrileña. Ambos movimientos notorios, o sea, el desplazamiento hacia la derecha del grupo principal del primero y la ascensión del Salvador del último, tienen su origen en nuestra vista, que intenta *corregir* la localización desviada de cada uno: el primero con respecto al eje central de la composición; y el último con respecto al disco de aureola del fondo.

Pese a sus desavenencias y conflictos al cretense nunca le faltó la clientela hasta el final de su carrera. Resulta realmente asombroso, teniendo en cuenta el estilo dominante de la época, el hecho de que los cuadros pintados para el Hospital Tavera de Toledo, o antes para el Colegio de Doña María de Aragón de Madrid, fueron obras realizadas mediante demandas y contratos. Aunque su pintura resultó –y sigue resultando hoy– desconcertante para muchos, debemos concluir, en resumidas cuentas, que El Greco tuvo suerte de encontrar en Castilla no sólo una clientela inagotable, sino también una audiencia selecta, si bien sin duda minoritaria, con la que pudo establecer el entendimiento. Con esta audiencia minoritaria el pintor toledano pudo contar para que su pintura no resulte meros

'borrones' a su juicio del ojo, que, gracias al contacto con la rica colección de la pintura veneciana en España, estaba apto para esta nueva lectura.

Los valores dibujísticos pueden ser sometidos con relativa facilidad al argumento teórico, mientras los valores cromáticos, no. Y aquí reside precisamente el secreto del *primato del disegno*, que se asentó firmemente como la norma académica a lo largo de los siglos. Cuando El Greco dice que en la pintura («lo más supremo de las artes») «no se pueden poner en palabras las cosas», debe referirse, ante todo, a su aspecto cromático. A diferencia de la forma, el color apela, más que a la razón, al sentido. Opuesto al *disegno* susceptible de ser confundido con la idea o el concepto –pues, los artistas del Renacimiento italiano llamaron a su imagen interior *concetto*–, el color resulta inefable, o sea, irreductible a la abstracción, puesto que está compuesto de una aglomeración de innumerables factores difícilmente gobernables por medio de la razón, en que para colmo, la casualidad juega un papel preponderante.

Es muy probable que nuestro pintor no fuera entonces el único artista que notara que lo visual y lo pictórico son algo que se escapa a las palabras. Pero, lo cierto es que no conocemos ningún otro caso semejante que haya enunciado sobre el problema con la misma claridad que el cretense. Es únicamente a partir de finales del siglo XIX y comienzos del XX cuando esta conciencia se manifiesta de manera clara y se cristaliza de forma teórica en los escritos de Fiedler, Hildebrandt, Wölfflin y otros en los campos de la estética y la ciencia de arte. Sin embargo, desde el punto de vista de la historia de la filosofía o, más concretamente, de la epistemología, el mismo problema de la inefabilidad de la percepción fue tratado por Platón con cierta recurrencia en el *Teeteto*, su obra tardía. Nos inclinamos por creer que El Greco leyó el diálogo y que su lectura le facilitó formular aquel enunciado, puesto que en otro modo resulta francamente difícil explicar sus palabras, que exceden ampliamente su tiempo, como lo indica de manera ejemplar la confusión cometida por Zuccaro en l´*Idea* entre un *disegno interno* (una fantasía artística concreta o una *invenzione*) y una idea (el conocimiento general de una cosa, por ejemplo, un león)[37].

El dibujo no sólo puede ser reducido a la imagen interior sino, como demuestran *l'immagine del cuor* de Miguel Angel o el *disegno interno* de Zuccaro, puede incluso fundamentarse en el pensamiento platónico o neoplatónico de que recupera por vez primera su perfecta forma, su original pureza, sólo cuando es reducida a la imagen interior. Sin embargo, es prácticamente imposible imaginar con exactitud alguna tonalidad cromática concreta sin ninguna referencia a algún objeto real iluminado por la luz, que no debe pasar, en todo caso, un cierto límite de atenuación incluso para el ojo grequiano capaz de gozar en la «mediocre oscuridad».

Para Dominico el color suponía realmente una 'dificultad', su tratamiento era 'difícil' y permanecía hasta el final como problema que exigía cada vez una nueva solución. Creemos que este fue el significado de su respuesta a la pregunta de Pacheco. La admiración y devoción de El Greco por Tiziano son sinceras y profundas; sin embargo, incluso este inigualable maestro debe ser superado al mismo tiempo. El pintor debe estar muy consciente de que está profundamente metido en el terreno que todavía nadie ha explorado. El único recurso que le queda es el de ensayar y errar. En este sentido para el cretense la pintura no fue, en modo alguno, el *arte* como lo concibió Pacheco[38].

Con sus 'crueles borrones' y 'colores distintos y desunidos' El Greco construye sus imágenes desfigurándolas. Con esta operación paradójica, el pintor dota a estas imágenes, extrañas al ojo convencional, una vida y un significado completamente nuevos. Con el fin de lograr este resultado el cretense tuvo que abandonar la tradicional óptica conceptuada.

El hecho de que sus objetos visuales «no se pueden poner en palabras» y resulten «extraños» a su propia mente reflexiva habla con elocuencia del completo abandono por su parte de esta conceptuación habitual de la visión y la resuelta desarticulación de esta última del lenguaje verbal.

Según la teoría heracliteana de *fluxus* universal, nada *es*, sino todo está en el proceso de devenir. Algo fijo no existe, puesto que no sólo el objeto, sino también el sujeto que lo observa están sometidos al proceso constante de cambio; pues, tanto el agente como el paciente no permanecen en ningún momento idénticos a si mismos. En este estado de cosas, no se puede pronunciar ninguna palabra, que fija cualquier cosa a la que se adecua. Nombrar a una cosa equivale a inmovilizarla[39].

Pintar, aún más que escribir, no es sino fijar las cosas que pinta. Efectivamente, un cuadro como el *Aguador de Sevilla* de Velázquez demuestra muy bien que fijar firmemente no sólo la forma sino también la delicada incidencia de la luz tenue constituye una de las virtudes más valiosas de este pintor, si bien no debemos olvidar, por otro lado, que fue él el primer pintor que rescató con éxito no sólo la frescura y serenidad de la vida natural realizada en los dos maravillosos paisajes de la *Villa Medicis*, sino también un instante de la vida laboral en el espacio interior con el veloz movimiento de un torno de hilar, desarrollada en las *Hilanderas*. Sin duda pintar no es otra cosa que fijar con su pincel la forma y los demás aspectos del objeto visual que se trata mediante tinta o pigmentos sobre papel, lienzo o cualquier otro soporte.

Según Platón es la condición *sine qua non* para el conocimiento llegar a la Forma invariable y eterno. Lo que cuenta es definir la Forma precisa de la Justicia inalterable e ideal, no un caso particular de justicia sujeto a cualquier contingencia. Tanto *l´immagine del cuor* de Miguel Angel como el *giudizio universale* o el *concetto prugato* de Vasari apuntan, *mutatis mutandis*, en la misma dirección. Sin embargo, para El Greco, que intenta captar los mismos movimientos del espíritu del ser humano como acontecimientos particulares e irrepetibles, en su estricta unicidad, constituía un obstáculo grave esta naturaleza inherente al acto de pintar, que, de manera irremediable, fija y paraliza todo lo que toca. Resolver este problema le resultó una tarea más que difícil; fue francamente «imposible», como el mismo reconoció[40].

Sus violentos trazos de pincel fueron los recursos inventados por él para remediar este dilema. Por medio de los 'crueles borrones' y 'colores desunidos' el pintor intentó arrebatar los propio alientos de la vida interior de los personajes en su estado móvil y fluido, destruyendo al mismo tiempo su forma externa. Como ya hemos indicado el cretense nos presenta un complejo de cualidades que constituyen cada 'cosa', en lugar de explicarla puntualmente mediante aquellas. De esta manera, estas mismas cualidades se convierten en el sujeto y dejan de ser meros predicados de aquella. Pues, experimentamos directamente las cualidades pintadas, a través de las cuales intuimos la presencia muy viva, no del cuerpo, sino del ente espiritual al que supuestamente pertenecen. El verdadero aspecto de cada figura, ahora privada del ropaje habitual de conceptuación, aparece extraño y misterioso como «los que se han vuelto locos por la picadura de un tábano»[41]. El pintor descompone o analiza esta imagen con sus peculiares trazos de pincel y manchas de color reconstruyéndola al par en el mismo proceso. El análisis y la reestructuración son las dos caras inseparables del mismo acto creativo, que no intenta borrar los 'crueles borrones' ni atenuar su frenesí.

El *primato del disegno*, es decir, dar mayor importancia al dibujo, puede ignorar por completo este laborioso trabajo experimental muchas veces sin garantía de éxito, que, sin

embargo, El Greco consideraba fundamental. En aquella actitud, junto con la de «dibujar y más dibujar» sin mirar al lado como recomendaba Miguel Ángel[42], coexiste, otra cara de colocar la 'obra' sólo concebida por encima de la realizada subestimando el trabajo de las manos, o sea, de las «potencias inferiores» (Zuccaro). El Greco, que piensa que «ninguna cosa se hace bien…sin el amor y diligencia de las manos»[43], nunca despreciaría la tarea manual; al contrario, fue en la ejecución donde pudo entregarse con mayor entusiasmo al trabajo. Se advierte que el *primato del colore*, a la inversa del *primato del disegno*, lleva consigo este aspecto de valorar y querer los trabajos manuales como una parte sustancial del proceso creativo. El candiota, que no vaciló en mostrar a Pacheco el gran conjunto de obras preparatorias como los modelos de barro y los «originales» en lienzos reducidos, no tuvo ningún complejo en tener que esforzarse por estos trabajos manuales, ni en desvelar al visitante su secreto. Pacheco, sumamente sincero, respondió con gran admiración y emoción a esta manera dirigente de obrar de uno de los más «gigantes»[44].

Los personajes que pinta El Greco con estos 'crueles borrones', sin embargo, a diferencia de los pintados por Tiziano, Rubens y Velásquez, ya no viven en nuestro mundo, se han desprendido completamente de la atadura de la vida terrenal y no están sujetos a las leyes de la causalidad que rige el mundo empírico. Sus gestos, movimientos y expresiones, por violentos que parezcan, tampoco manifiestan ningún sentimiento mundano, ninguna pasión corriente y familiar para nosotros. Pues, el arte del cretense, pese a sus asiduos estudios del *ver*, o sea, de la realidad del mundo visible, no se orienta precisamente a la conquista de ella, es decir, de luces y sombras de la vida real y del fenómeno del aire y la luz reales y no simbólicos, como hará después Velázquez aprovechando la técnica aprendida del candiota, sino a la del mundo espiritual, de lo trascendente con su presencia viva e inmediata no obstante.

Los iconos bizantinos 'retratan' *eidos*, la visión primigenia de la realidad trascendental, la Forma esencial e invisible de cada ente sagrado; pues, representan su 'imagen' o 'figura' originaria de lo inteligible, situado más allá de lo sensible, su sombra pálida -por lo tanto, lo que queda para un pintor bizantino como su tarea es copiar, con devoción y fidelidad, los prototipos ya existentes y venerados-. Su objetivo es diametralmente opuesto al de un pintor renacentista que intenta crear la ilusión de la presencia de lo que se ve, de lo sensible, que cada ojo descubre de manera inagotable y variable. El Greco intentó salvar lo inteligible sin abandonar, no obstante, el resultado de todos los esfuerzos de la pintura renacentista: la ilusión de la viva presencia, pero, en este caso, no de la realidad sensible, sino de la inteligible. Pues, debemos reconocer que su empeño encierra una paradoja intrínseca. Y aquí reside precisamente la grandeza del arte grequiano, a la vez que su naturaleza controversial que le mantuvo aislado de la corriente principal de la pintura europea que se orientó hacia otra dirección durante los siglos siguientes.

NOTAS

1. La primera estrofa del soneto que Góngora dedicó al sepulcro del pintor y que está incluido *en Obras en Verso del Homero español*, Madrid, 1927, folio 31v.; *Todas las obras de D. Luis de Góngora,* Madrid, 1633. El soneto fue publicado por Céan Bermúdez, Cossío, Sánchez Cantón, etc.
2. El soneto de Paravicino titulado «A un rayo, que entró en el aposento de un pintor», vid. *Obras póstumas divinas y humanas de Félix de Arteaga*, Madrid, 1641. Los cuatro sonetos referentes a El Greco fueron publicados por M.B. COSSÍO en *El Greco*, Madrid, 1908, Apéndice, nº 7.
3. «[…] porque del Griego podemos decir, que lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor; y lo que hizo mal, ninguno lo hizo peor». Vid. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1947, p. 894 (el apartado dedicado a Velázquez).
4. En el soneto dedicado al sepulcro del pintor se lee: «Obró a siglo mayor, mayor Apeles, no del aplauso venal, y su extrañeza admirarán, no imitarán edades».
5. Este célebre soneto fue citado por PALOMINO, *Op. cit*., p.842.
6. Vid. nuestro ensayo «Sonetos de Góngora y Paravicino dedicados a El Greco», *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, LVII (1994), pp .49-65.
7. Vid. PITA ANDRADE. J.M., *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1984, pp. 23-24; KITAURA, Y., *Op. cit*., pp.62-65; ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y Catálogo*, Madrid, 2005, I, pp. 429-430.
8. PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Madrid, 1956, II, pp. 429-430.
9. Vid. Y. KITAURA, «El Greco, Rubens y Velázquez: un linaje artístico», en HADJINICOLAOU, N. (ed.), *El Greco. The first twenty years in Spain*, Rethymno, 2005, pp.231-244.
10. PACHECO, F., *Op. cit*., II, p. 79.
11. Vid. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, 1981, p. 165 (241).
12. PLATÓN, *Teeteto*, 181d y 182c.
13. PLATÓN, *Fedro*, 244a, 256e y 265b.
14. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Op.cit*., p. 80 (226).
15. PACHECO, F., *Op. cit*., I, p. 478.
16. *Ibíd*.
17. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Op.cit*., p. 165 (241).
18. LOMAZZO, G.P., *Trattato dell´arte de la Pintura*, Milán, 1584; citado por la edición facsímil de Hildesheim, 1968, p. 108.
19. Según PLATÓN todo cuerpo, al que le viene de fuera el movimiento, es inanimado, mientras que el alma, ingénita e inmortal, siempre se mueve por sí misma (*Fedro*, 245c-246ª).
20. Vid. ALBERTI, L.B., *Della Pittura, Libro secondo*, pp. 72-3. Aquí Alberti no tiene todavía intención de tratar el tema más que como unos fenómenos físicos «bellissime».
21. MAYER, A.L., *El Greco*, Munich, 1916, p.52.
22. KITAURA, Y., «¿Qué aprendió Velázquez en su primer viaje a Italia?», *Archivo Español de Arte*, LXII (1989), pp.435-454; y del mismo autor «El Greco, Rubens y Velázquez: un linaje artístico», en HADJINICOLAOU, N. (ed.), *Op. cit*., pp. 231-244.
23. Especialmente *vid*. KITAURA, Y., *El Greco. Génesis de su obra*, Madrid: CSIC, 2003.
24. Ya Goethe apuntó, de manera precisa, soobre el problema: «Vom einem einzigen Punkte wusste ich mir nich die mindeste Rechenschaft zu geben: es war das Kolorit. Mehrere Gemälde waren in meiner Gegewart erfunden, komponiert, die Teile, der Stellung und Form nach, sorgfältig durchstudiert worden […] Kam es aber an die Färbung, so schien alles dem Zufall überlassen zu sein Vid. GOETHE, J.W., *Farbenlehre, Band 3*, Stuttgart, 2003, pp. 241-242.
25. El Greco apunta en su *marginalia* que «en Arte no se pueden poner en palabras las cosas, porque en verdad lo más supremo de tales artes (por no decir de todas) no se pueden poner en palabras.» *Vid*. MARÍAS, F., y BUSTAMANTE, A., *Op.cit*., p. 143 (237).
26. PACHECO, F., *Op. cit*., I, p.450.
27. ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1450b; y también en su *Política*, VIII, 1337b25, 1338b; también vid. VENTURI, L., *Historia de la crítica de Arte*, Barcelona, 1979, p.280.
28. PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna, 1582, Libro primo, Cap. XIX, p. 210 (citado por Barocchi, 1961).
29. SALAS, X. de, *Miguel Angel y El Greco,* Madrid, 1967, pp. 34, 36,43, etc.; del mismo autor «Las notas del Greco a

la 'Vida de Tiziano' de Vasari», *Boletín del Museo del Prado*, III, 8 (1982), pp. 78-86; también *vid*. SALAS, X. de, y MARÍAS, F., *El Greco y el arte de su tiempo*, Madrid, 1992, pp. 82-92, 103-104 y 112-115.

30. ZUCCARO, F., *L´Idea de Pittori, Scultori e Architetti,* Turín, 1607, citado por la edición de Florencia, 1961.
31. PACHECO, F., *Op. cit*., I, p.480.
32. ALBERTI, L.B., *Op. cit.,* Libro primo, p. 2. Sin embargo, la frase no parece del cuño propio, sino del uso común de la época, pues dice: «come si usa diere».
33. Sobre el mismo aspecto del gran avance en los talleres de los pintores de la época, que anticipaba con creces la ciencia moderna en este dominio, ya Goethe llamó la atención de la siguiente manera: «Technischen und artistischen abgeschlossenen Tätigkeitskreisen sind die Wissenschaften mehr schuldig, als hervorgehoben Word […] Hätte jemand zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts sich in die Werkstätten der Färber und Maler begeben und nur alles redlich und konsequent aufgezeichnet, was er dort gefunden, so hätte wir einen weit vollständigeren und methodischeren Beitrag zu unserm gegenwärtigen Zweck, als er uns durch Beantwortung tausend Baconischer Fragen nicht hätte werden können.» Vid. GOETHE, *Op. cit., Band 4*, Historischer Teil I, p. 184.
34. PACHECO, F., *Op. cit*., I, p.361.
35. *Op.cit*., p. 370.
36. Vid. LOMAZZO, *Op.cit.,* pp 205-210. El autor milanés dedica el tercer libro de su tratado para el color, y los capítulos XIV-XVII del mismo para explicar los significados simbólicos de cada color (rojo, azul, amarillo, verde, etc.).
37. Sobre nuestro comentario del tratado de Zuccaro, vid. *El Greco. Génesis de su obra,* pp. 93-95, notas 184 y 185.
38. PACHECO, F., *Op. cit*., I, pp.487-488.
39. PLATÓN, *Teeteto*, 183a.
40. El cretense confiesa que «la pintura trata de lo imposible, por lo mismo es imperfecta». Vid. MARÍAS, F., y BUSTAMANTE, A., *Op.cit*., p. 80 (226).
41. PLATÓN, *Op. cit*., 179e.
42. MARÍAS, F., y BUSTAMANTE, A., *Op.cit*., pp.88 (237), 138 (236) y 143 (237-8).
43. *Op. cit*., p. 145 (238).
44. PACHECO, F., *Op. cit*., II, pp. 8-9.

PRESENTACIÓN DE LA EDICIÓN FACSÍMIL DEL *PLANO DE LOS ALREDEDORES DE BARCELONA Y PROYECTO DE SU REFORMA Y ENSANCHE*, OBRA DE ILDEFONSO CERDÁ (1859)*

Fernando de Terán Troyano

Entiendo que, con la edición facsímil que se presenta en este acto, la Academia quiere consolidar el reconocimiento generalizado que se ha venido produciendo en las últimas décadas, de la importancia de la obra de Cerdá, en virtud del cual, este urbanista insigne, empieza a ocupar el lugar destacado que le corresponde en la historia del urbanismo. Y es evidente que las muy reitearadas proclamaciones actuales de esa importancia, encierran una cierta intención reparadora y reivindicadora, que trata de compensar y corregir los injustos y prolongados olvidos y desconocimientos anteriores, acerca de esa obra y de su autor.

Porque esa importancia ha tardado mas de un siglo en ser descubierta por la cultura universal, como muy bien se pone de manifiesto en el magnífico texto preparado por el Director de la Academia (a cuya iniciativa se debe esta edición que ahora presentamos) que muestra como la historia del urbanismo, ha pasado en poco tiempo, de ignorar la figura y la obra de Cerdá, a destacarla como una aportación verdaderamente considerable a escala universal.

Ello ha ocurrido gracias a una gran cantidad de trabajos producidos en estas últimas décadas, que han procedido al estudio, la exégesis, la valoración y la difusión del legado de Cerdá, especialmente a partir de la aparición en 1976 de varios escritos y dibujos suyos, y sobre todo, del descubrimiento en 1987 de una parte teórica fundamental de su obra, inédita y desconocida, que fue publicada en 1991, con gran apoyo editorial. Lo cual, unido a la celebración de dos grandes exposiciones, ha acabado de mostrar la verdadera dimensión intelectual de dicha obra, la ha dado a conocer y ha estimulado la generalización de su aprecio. Y dentro de esa obra, el plano objeto de esta edición, es una pieza clave, de referencia universal.

Por otra parte, podría añadirse, que ha sido también en esas mismas últimas décadas, cuando se ha producido una nueva proyección universal de Barcelona, con una valoración pública creciente de su Ensanche, como caso muy satisfactorio, entre los espacios urbanos europeos de alta calidad, que lo ha convertido en objeto de atención y de visita, y en un símbolo mas de identificación de la ciudad. Lo cual ha producido una mayor difusión de la imagen de ese gran fragmento urbanístico, no sólo a través de las consabidas tarjetas postales con la visión aérea de la extensa y bien ordenada cuadrícula, sino incluso del propio plano, cuya reproducción en color y en pequeño tamaño puede encontrarse a veces en los

* El acto tuvo lugar el jueves 28 de mayo de 2009 en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

quioscos. Y (espero que nadie tome esto como una frivolidad, sino como un apoyo a lo que estoy diciendo) esa reproducción puede encontrarse también, en algunos objetos que pueden comprarse en Barcelona, como ocurre con la corbata que llevo puesta.

Pero ocurre que estas reproducciones, las mas divulgadas (incluida la corbata), no corresponden realmente al plano que nos ocupa de 1859, sino a una copia litográfica realizada en 1861, que se encuentra en Barcelona. Y esta copia, adornada con escudos que el original no tiene, aunque es muy fiel en el contenido urbanístico, difiere bastante en la finura del dibujo y, sobre todo, en el colorido, que se parece muy poco al juego de los matices suaves y delicados del original, lo que, por otra parte, dificulta la reproducción del mismo, por lo cual es la copia la que resulta mas conocida y la que reproducen la mayoría de los libros.

El objeto de la edición es un plano que, simplemente como tal, resulta verdaderamente espectacular dentro de la historia del urbanismo. De gran tamaño, mide 1´72 x 2´61 m, está hecho a escala 1:5000, con una base topográfica muy precisa, de curvas de nivel y cotas. Minuciosamente dibujado sobre papel, con tintas de diversos tonos, y coloreado a la aguada, está cortado (para poder ser doblado) en 36 hojas, pegadas juntas sobre tela. En él se representa gráficamente el Proyecto ideado por el ingeniero Ildefonso Cerdá para la expansión ordenada de la reducida ciudad que era Barcelona a mediados del siglo XIX. Y esa propuesta, por su parte, es también espectacular, ya que la extensión prevista cubre una superficie aproximada de 3 x 9 km, mediante una hermosa cuadrícula cortada por dos diagonales. Este Proyecto, acompañado de un escrito titulado *Teoría de la construcción de las ciudades*, fue presentado personalmente por su autor, ante el Ministerio de Fomento del gobierno de Isabel II, y aprobado por éste en 1859, como consta en el propio documento.

Por un escrito dirigido por Cerdá al ministro mucho mas tarde, en abril de 1872, sabemos que «ese proyecto facultativo, después y a tenor de los informes de los altos Cuerpos consultivos del Estado, mereció no sólo ser aprobado, sino también adquirido en propiedad por el Gobierno, ya para aplicarlo al denominado Ensanche, ya para publicarlo como medio de enseñanza con respecto a casos análogos, a causa de la nueva teoría de urbanización que desenvolvía». Y sabido es que Cerdá despertaba la admiración de los ingenieros del ministerio y la personal del propio ministro, que financió la publicación de la *Teoría General de la Urbanización* de Cerdá en 1867, y también el respeto de la *Revista de Obras Públicas,* en la que se consideraban sus trabajos como «arsenal inagotable de principios facultativos, jurídicos y administrativos interesantes por su método, fuerza de raciocinio y novedad». Porqué pasó el documento, desde el Ministerio de Fomento a la Academia, es algo que desconozco y que no sé si se ha investigado en los archivos de ese ministerio.

En el plano aparece, como he dicho, una extensa cuadrícula, formada por calles que se cruzan ortogonalmente, definiendo manzanas cuadradas iguales, que se extiende paralelamente al mar, por el terreno suavemente inclinado hacia él, en el espacio comprendido entre lo que aparece rotulado como «Barcelona actual» y los pueblos de la periferia. Es tal la definición y el detalle del dibujo, que muchos sitios cuentan con la representación de los árboles, como minúsculas circunferencias alineadas regularmente, con sus correspondientes sombras arrojadas sobre el suelo, mientras que en los parques y jardines, tratados en verdes oscuros sobre fondos claros, aparecen masas forestales con disposiciones irregulares. Y es tal la definición y el detalle de la concepción de la ciudad propuesta, que todos los edificios de vivienda, aparecen dibujados también con precisión, en forma de parejas

de bloques achaflanados, dentro de las que pueden llamarse «manzanas Cerdá», de su invención, mientras que, con varios signos convencionales, se indican los emplazamientos precisamente destinados en lugares estratégicos, a los edificios públicos, de usos administrativos y sociales, formando una organización social sobre la organización espacial.

Así pues, aparte de la sorprendente y poco frecuente calidad cartográfica, y de la indudable belleza plástica del plano, de colorido muy suave y delicado, con sus rosas, verdes, sienas y azules (que con motivo de su reproducción para la edición, hemos podido contemplar muy de cerca y sin el habitual cristal intermedio), una simple visión del Proyecto indica ya, una complejidad y una originalidad en su concepción, que no se encuentra en ningún otro caso entre los documentos de la época. No es ocasión para hacer una descripción completa del documento ni de la propuesta, que ya son bastante conocidos, pero intentaré explicar brevemente algunos rasgos de su reconocido interés urbanístico y hacer unas reflexiones sobre la figura de Cerdá.

Está claro que el uso de la cuadrícula básica no tiene nada de original, y sin necesidad de referencias mas antiguas, puede decirse que era habitual y que estaba siendo profusamente utilizado en tiempos de Cerdá, con escasas variaciones en la proporción y el tamaño de las manzanas, tanto en el desarrollo urbano que estaba en marcha, como en las nuevas fundaciones, y tanto en Europa como en América, antes y después de las independencias poscoloniales.

En realidad, los modelos urbanos disponibles en el momento en que Cerdá estaba proyectando, pertenecían a dos grandes familias con infinitas variantes. Por una parte estaba el modelo estético prestigioso, derivado de la ciudad barroca, que había sido adoptado por el neoclasicismo. Radiaciones, focalidades, convergencias y divergencias perspectivas, visualidad estratégicamente dirigida sobre edificios singulares, plazas, obeliscos... Estaba representado entonces por Washington, todavía a medias en su configuración definitiva, o por San Petersburgo, donde se construían aún algunos edificios fundamentales. Era la *grand manière*, con el plano de sir Christopher Wren para Londres al fondo, que estaba empleando ahora el Barón de Haussmann para la transformación de París, aunque en este caso, imponiendo violentamente ese modelo a una realidad preexistente que no tenía nada que ver con él.

Era un modelo de excelencia reconocida por los contemporáneos más próximos a Cerdá, cultivadores de la belleza, especialmente por los arquitectos. Modelo de gran aceptación en el ámbito cultural catalán que, no lo olvidemos, mantuvo durante mucho tiempo su oposición a Cerdá y a su proyecto de ciudad. Y de modo especialmente virulento por parte del combativo Puig i Cadafalch que, con otros arquitectos modernistas, no ahorraron críticas y diatribas, ya desde antes que se produjera la aprobación del Proyecto de Cerdá por el Gobierno y su imposición forzosa, frente al proyecto que había aprobado a su vez el Ayuntamiento y que ellos defendían (que era radio concéntrico respecto a la ciudad existente) en aquel conocido episodio en que se contraponían centralismo estatal y autonomía local, partido liberal y partido moderado, arquitectos e ingenieros, etc. Y esa oposición duró un siglo, aunque hoy nadie pone en duda el acierto del Gobierno.

Del otro lado estaba el modelo técnico racional, basado en la expeditiva, cómoda y eficaz retícula ortogonal, que había asimilado el joven cuerpo de los ingenieros de caminos españoles, a partir de la experiencia desarrollada por los ingenieros militares en la creación de los ensanches y las poblaciones nuevas del siglo XVIII, como El Ferrol, La Marina de Tarragona, San Carlos, Santander, Vigo, etc. Era una tradición que ahora había retomado la nueva Escuela de Ingenieros de Caminos fundada por Betancourt en 1808, cuya

reapertura, tras su cierre por Fernando VII, se había producido en 1834 y en la cual se había formado Cerdá.

Pero además estaba la utilización de ese modelo en las ciudades americanas, como ya hemos dicho. Y ahí se insertaba la herencia de la práctica fundacional española, que había dado una enorme cosecha de ciudades que eran precisamente cuadriculares en su mayoría. Las cuales estaban entonces en pleno desarrollo, expandiendo cuadricularmente también, sus iniciales cuadrículas coloniales. Y esa experiencia era todavía muy próxima en el tiempo, era conocida y admirada explícitamente por Cerdá y estaba entre las referencias y modelos que el tenía y que defendía tanto en su *Teoría de la construcción de las ciudades* (1859) como en su *Teoría General de la Urbanización* (1867), llegando a decir, en el texto que acompañaba al Proyecto de 1859: «Dése al ensanche una forma y extensión que permitan al caserío distribuirse en una forma análoga a la de las poblaciones fundadas por nuestros ilustres abuelos en el continente americano».

Por esto, el valor de la propuesta de Cerdá no puede buscarse en la repetición de un modelo convencional al uso, sino en la forma sabia y enriquecida en que él lo utilizó, que era el resultado de una profunda, original y rica reflexión personal. Porque ante los problemas de inadecuación que se manifestaban en la ciudad histórica, y ante los que él intuyó que se le venían encima con la industrialización y la locomoción, desarrolló con sorprendente lucidez, una completa y sistemática reflexión sobre la forma y la organización del espacio urbano, para llegar a una definición teórica y práctica de cómo debía ser construida la ciudad, deducida de un análisis lógico de los elementos que la constituyen y de su funcionamiento, de lo cual se deriva la consistencia y la originalidad de su Proyecto.

Los diversos sistemas de trazado urbano, la forma de yuxtaposición de las partes nuevas con la ciudad histórica, las calles, sus secciones, sus cruces, los espacios que quedan entre ellas, es decir, las manzanas, entendidas como unidades primarias de la organización de la ciudad, los patios y jardines, las disposiciones de la edificación, sus características, la densidad de población, todo va pasando por la implacable lógica de su examen y de su análisis, para llegar a deducir y proponer las formas y dimensiones mas convenientes para cada elemento y construir así una propuesta completa de ciudad razonada.

En ella, la organización espacial viene dada por la compatibilización de las exigencias de la circulación con las de la higiene y con las derivadas de la organización social, así como también con el sistema regulador del desarrollo de la edificación, asumiendo que ésta debía hacerse a través de las múltiples intervenciones privadas de la burguesía, convertida en el principal agente de construcción de la ciudad, que iban a ir rellenando las manzanas casa a casa, y cuyo proceso había que regular adecuadamente. Porque Cerdá no era un visionario utopista, desentendido de ese proceso, ni un revolucionario que contase con abolir la propiedad privada del suelo, sino un ingeniero realista, que trabajaba para una sociedad que conocía bien, en la que estaba integrado como liberal progresista, y a la que quería ayudar a resolver sus problemas con un proyecto realizable. Sin excluir, por otra parte, un planteamiento que permitiese corregir las injusticias sociales, mediante un espacio urbano isótropo, o sea, semejante en todas sus características, y en todas las direcciones. Es decir, lo opuesto al espacio urbano concéntrico que él condena explícitamente, cuya calidad desciende cuando aumenta la distancia a ese centro, al mismo tiempo que el precio del suelo y es necesariamente fuente de desigualdades que él desea evitar.

En la concepción original de Cerdá, eso que podemos llamar «manzana Cerdá», que fue luego claramente desvirtuada por mayores ocupaciones, debía conservar la mitad de su superficie libre de edificación para ser ajardinada y destinada a acoger el esparcimiento de

los habitantes de la parte edificada. Y esta era concebida en parejas de grandes bloques independientes, que nunca cerraban el perímetro de la manzana. De ese modo, el resultante espacio urbano, aunque asentado sobre un trazado viario cuadricular, estaba constituido por una edificación discontinua de bloques abiertos, mas próximo en muchos aspectos a la idea de la ciudad que mucho mas tarde, ya en el siglo siguiente, preconizaría el racionalismo de los años treinta que a la ciudad tradicional compuesta de manzanas cerradas.

Se ha sostenido que no está claro que esta idea de ciudad, con original manzana abierta y edificación discontinua, fuese realmente importante en la concepción de su autor, pero ello no parece compatible con el prolijo desarrollo teórico que le lleva a proponer ese modelo de manzana, en función de la densidad de población de la misma y de la proporción de espacio libre que considera necesaria para el esparcimiento de sus habitantes. Ni tampoco con el cuidado mostrado al representar la edificación, a través de un dibujo de las manzanas, abiertas siempre por dos de sus lados, jugando de formas variadas con la orientación y la disposición de los bloques dentro de ellas. Si ello no hubiera sido importante para el autor, se habría limitado a dibujar el perímetro de las manzanas, dejando que las ordenanzas fijasen la forma de su ocupación por la edificación, como ocurría en la inmensa mayoría de los planos de la época. Este es un ejemplo de cómo deduce Cerdá soluciones formales y funcionales de proyecto, a partir de la formulación teórica de los problemas que hay que resolver.

Otro ejemplo muy claro es el de las intersecciones de las calles, lo que él denomina «encrucijadas». Sería interesante estudiar el lenguaje de Cerdá, que al escribir siempre en castellano, elige palabras tan castizas como esa, para designar los elementos de la ciudad que va definiendo. Y su cuidado de la expresión, le lleva incluso a investigar el uso de algunos términos, como la sorprendente utilización que hace el castellano (que no ocurre en ningún otro idioma) del fruto del manzano para designar lo que el diccionario, en segunda acepción, define como «espacio urbano, edificado o destinado a la edificación, generalmente cuadrangular, delimitado por calles por todos sus lados». Y ello le lleva a construir la única explicación sensata que conozco de tan curioso fenómeno.

Pues bien, al estudiar los movimientos de una circulación que ya no va a ser sólo de carros y coches de caballos, sino que va a estar constituidas según piensa, por pequeñas locomotoras urbanas domesticadas, anticipando estudios muy posteriores de tráfico de automóviles, ve la necesidad de suprimir las esquinas de la edificación, para facilitar el movimiento con el radio de curvatura correspondiente al giro de 90°. Y esa supresión da lugar a la aparición de los chaflanes que, definen esas plazas octogonales tan características de Barcelona, dando un espacio urbano enriquecido formal y funcionalmente.

Y a todo esto hay que unir la espléndida concepción general de la forma en que se dispone la enorme cuadrícula en el llano inclinado, extendida en forma tangencial a la ciudad existente, casi independiente, aunque bien soldada, pero sin gravitar sobre ella. Por eso puede decirse que se trata aquí, no sólo de una cuadrícula sustentada en una definición teórica nueva, que la dota de peculiaridades enriquecedoras, sino también de un uso muy inteligente del eterno modelo cuadricular, que es adaptado a las condiciones concretas de un lugar preciso, manifestándose con ello, que a las grandes dotes de teórico, que cimentaba conceptualmente su propuesta, y de ello derivaba soluciones innovadoras de diseño, unió Cerdá las de consumado proyectista, que utilizaba el modelo teórico y esas innovaciones, en una muy buena adaptación al territorio concreto.

La valoración de la obra de Cerdá debe completarse, desde luego, con su importante trabajo posterior a la redacción del Proyecto de 1859. Su *Teoría General de la Urbanización*

de 1867, es sin duda, el primer tratado sistemático que se encuentra en la historia del urbanismo moderno, muy anticipado a los famosos manuales alemanes de principios del siglo siguiente. Es, mas allá de los ingenuos enfoques positivistas, y de su pretendida cientificidad demostrativa, una admirable síntesis de los conocimientos técnicos del momento, al mismo tiempo que una brillante defensa del eterno modelo cuadricular enriquecido, como base para la construcción de una muy racional forma nueva de ciudad.

Y recordemos simplemente, que en esos otros escritos, Cerdá se ocupaba entre otras cosas, de compatibilizar la construcción de esa ciudad, con el inevitable reparto de las cargas y los beneficios de la urbanización entre los propietarios del suelo, inventando procedimientos de reparcelación que se anticipaban a soluciones que más tarde se abrirían camino en el urbanismo moderno.

Por eso, la historia de la aprobación del Proyecto es interesante, al margen de la espectacularidad de la propuesta, que por mérito propio figura en lugar destacado en la historia del urbanismo y singulariza para siempre a esa ciudad, aunque su desarrollo se haya apartado de la concepción original. Porque la realización del mismo, exigió a Cerdá seguir pensando e inventando, y la receptividad del ministerio a sus ideas, tuvo una clara influencia en el momento de empezar a prepararse en este, la institucionalización de las normas técnico jurídicas que iban a regular el desarrollo de los ensanches, como forma generalizable de organización del desarrollo urbano.

Y al final, en las sucesivas etapas de la legislación española de Ensanche, se recogieron parcialmente las ideas de Cerdá (establecimiento de deberes de la propiedad y de la Administración, formulas para definir la cesión de viales, mecanismos de reparcelación y de compensación de cargas y beneficios entre propietarios del suelo…) aunque quedando muy por debajo de lo que aquellas ofrecían. Pero es oportuno recordar que en aquel momento, no existía en ningún país del mundo, apoyo jurídico alguno de carácter semejante.

Finalmente quisiera hacer una alusión al factor personal. Porque en la figura humana de Cerdá, se dan unas circunstancias que lo hacen muy digno de una profundización biográfica, pero también de una apetitosa reflexión de carácter historiográfico. Dejaré el tema biográfico, que incluye sucesos que debieron ser muy dolorosos, que me gustaría saber cómo compatibilizó con su creatividad, y confesaré mi admiración por una capacidad intelectual fuera de lo común, así como por su entrega en solitario y sin antecedentes, para crear su gigantesca y original obra. Y apuntaré sin desarrollarla, la dirección de esa reflexión, que tiene que ver con el debatido tema del papel del accidente (o del azar) en la historia y de su influencia en el curso de ésta. Porque tanto la trayectoria de Cerdá, como el reconocimiento de su valía, están condicionados por accidentes, sin los cuales seguramente habrían sido muy distintas.

Como es sabido, en un determinado momento de su vida, abandonó su trabajo profesional de ingeniero, para dedicarse íntegramente al estudio de la urbanización, lo que le permitió desarrollar su fructífera meditación, redactar sus maduros escritos y realizar los sucesivos trabajos del Proyecto de Ensanche y de su desarrollo material y legal, empezando por el amplio y complicado levantamiento topográfico del territorio. Y la mayor parte de las veces, lo hizo costeando a sus expensas los correspondientes equipos, con unos cuantiosos gastos anticipados, que nunca se le resarcían, y que se fueron comiendo la fortuna familiar. Pero ésta, sólo había podido llegar a él, después de la prematura muerte sucesiva de dos hermanos mayores, en los que había recaído antes la condición de heredero único, según el derecho vigente en Cataluña. Es esto lo que se llama un accidente histórico, que altera el curso de lo más o menos esperable.

Pero si esto invita a preguntarse sobre lo que habría ocurrido si no hubieran muerto los hermanos de Cerdá, y éste hubiera tenido que dedicarse a hacer puentes y carreteras, una pregunta semejante suscita el hecho de la pérdida y desconocimiento de la mayor parte de la obra escrita, realizada por él. Otro accidente histórico. Porque esta obra, que nadie conocía hasta hace poco tiempo, de notable ambición intelectual, llena de aportaciones originales de gran interés para el arranque de la urbanística moderna, hubiera bastado para convertirle en indiscutible y precursora figura mundial de la construcción del urbanismo. Pero esa pérdida, unida a la marginalidad cultural española, impidió que se produjera en su momento, la repercusión internacional que debiera haber tenido y que ocupara el lugar destacado que hoy se le reconoce.

Y para terminar, quiero expresar mi agradecimiento al Director de la Academia por haberme designado para intervenir en este acto, pues entre otras cosa que valoro en ello, me ha permitido volver a hablar una vez mas de Cerdá, que es algo que siempre hago con gusto y que empecé a hacer nada menos que en 1968, cuando el Colegio de Arquitectos de Barcelona me invitó a participar allí con Fabián Estapé, en la presentación de la edición facsímil de la *Teoría General de la Urbanización*, que había preparado él.

Después, cuando era catedrático de urbanismo de la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid, me esforzaba por interesar en esa materia a los futuros ingenieros, y explicaba ampliamente la figura y la obra de Cerdá, porque siendo yo arquitecto, me interesaba mostrarles que el urbanismo era también cosa de ingenieros. Sé que contribuí a lograrlo, porque muchos ahora ingenieros, me lo han dicho y trabajan en urbanismo. Pero eso no me hace olvidar, y por eso creo que debo seguir hablando de Cerdá siempre que pueda, que en un examen, puse una escueta pregunta, «Cerdá», cuya contestación les dio a muchos alumnos para varios folios. Pero uno, fue también muy escueto en su contestación. Simplemente decía: Cerdá, urbanista catalán, de nombre Ildefonso.


SARRIÁ
SAN GERVASI
PEDRALVES
PITXET
CORTS DE SARRIÁ
GRACIA
COLL-BLANCH
BORDETA
HOSTAFRANCHS
BARCELONA ACTUAL
BARCELONETA


PLANO
de los
EDEDORES DE LA CIUDAD
DE
ARCELONA
PROYECTO
de su
ENSANCHE
CEMENTERIOS
para desviar del llano las aguas de la montaña
SAN ANDRES DE PALOMAR
S. MARTI DE PROVENSALS
CLOT
RIO
BESÓS
MAR
MEDITERRÁNEO
ESTADISTICAS

ÚLTIMAS PUBLICACIONES

Plano de los alrededores de la Ciudad de Barcelona y proyecto de su reforma y ensanche. Escala 1:5000 (1859). Ildefonso Cerdá. Edición facsímil del plano de 1859. Estudio de Antonio Bonet Correa. Madrid, 2009. Reproducido a tamaño original, 172 × 261 cm, dividido en 36 móculos y plegado (estuche de 32 × 45 cm).

Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2009. Madrid, 2009. 73 p., il., 24 cm.

Goya cronista de todas las guerras: los Desastres y la fotografía de guerra. Las Palmas de Gran Canaria, 2009. 246 p., il., 28 cm.

Francisco Preciado de la Vega: un pintor español del siglo XVIII en Roma. Varios autores. Madrid, 2009. 241 p., il., 24 cm.

El amor al arte: Nicole Florensa, Apel-les Fenosa. Madrid, 2008. 85 p., il., 28 cm.

Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2008. Madrid, 2008. 81 p., il., 24 cm.

Goya cronista de todas las guerras: los Desastres y la fotografía de guerra. Juan Bordes Caballero. Madrid, 2008. 64 p., il., 16 cm.

Premio Nacional de Arte Gráfico 2007. Madrid, 2008. 61 p., il., 23 cm.

San Antonio de la Florida y Goya: la restauración de los frescos. Coordinado por José Manuel Pita Andrade. Madrid, 2008. 413 p., il., 29 cm.

André Masson: los monstruos de la razón. Madrid y A Coruña, 2007. 173 p., il., 25 cm.

Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de Galicia: Católogo documental. Varios autores. Vigo, 2007. 467 p., 28 cm.

La Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752): Catálogo documental. Esperanza Navarrete Martínez. Madrid, 2007. 144 p., 24 cm + 1 DVD.

Luigi Boccherini en el segundo centenario de su muerte (1743-1805). Varios autores. Madrid, 2007. 168 p., il., 24 cm + 1 CD.

Velázquez: esculturas para el Alcázar. Madrid, 2007. 536 p., il. col., 28 cm.

Dos dimensiones [2]: arte actual en la Academia. Madrid, 2006. 215 p., il., 27 cm.

Real Academia de San Fernando: Guía del Museo. Madrid, 2004. 395 p., il., 23 cm.

DISCURSOS DE TOMA DE POSESIÓN

José María Cruz Novillo, *Diseño de un discurso*. Madrid, 2009. 161 p., il., 24 cm.

Miquel Navarro Navarro, *Juegos de la infancia, donde se fragua el arte*. Madrid, 2009. 35 p., il., 24 cm.

Antonio Almagro Gorbea, *Palacios medievales hispanos*. Madrid, 2008. 142 p., il., 27 cm.

Publio López Mondéjar, *La fotografía como fuente de memoria*. Madrid, 2008. 74 p., il., 24 cm.

Simón Marchán Fiz, *Las «querellas» modernas y la extensión del arte*. Madrid, 2007. 102 p., il., 24 cm.

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO